BIANCO E NERO

ANNO II • N. 12 • 31 DICEMBRE 1938-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Cristoforo Colombo

PROLOGO

Lo stagno dei ranocchi

Visione di un grande mare desolato e ondoso, con vaghi e brumosi limiti appena accennati ai due lati dello schermo.

Dalla lontananza marina si vede avanzare a guado con immensi passi e ingrandire verso lo spettatore *il Dio Ercole* rumoroso e allegro. Spingendo verso destra e verso sinistra le due braccia, afferra due monti e li pianta nel mare dando forma allo Stretto di Gibilterra. Panorama dello Stretto (le « Colonne d'Ercole ») nel suo aspetto noto; poi questo si allontana e si viene disegnando sullo schermo la forma del mare chiuso Mediterraneo, se ne percorre con lo sguardo tutto il giro lungo tre continenti.

Il primo violatore. Isola di Itaca, con Ulisse vecchio che con pochi compagni salpa, arriva alle Colonne d'Ercole, le varca, naviga verso Occidente; mare vuoto, poi appena si vede nel lontano una terra bruna, un tifone sconvolge le acque e sommerge la nave (secondo la favola di Dante).

I Fenici di nuovo violano le Colonne, e scoprono le Isole Fortunate (Canarie). Viaggio leggendario di San Brandano nell'Isola Antilia (Paradiso Terrestre). E altri esempi della inquietudine dei mediterranei verso il Fiume Oceano, di qua dal quale essi sono costretti a vivere; e di là dal quale è forse la fine del mondo, o forse terre molto più belle.

Fino alla visione di una prigione, nella quale Socrate poco prima di morire dice agli allievi: « *Credo che la Terra sia molto vasta; e che noi, quali viviamo tra l'Asia minore e le Colonne d'Ercole, ne abitiamo solo una piccola parte, standoci tutti intorno al Mediterraneo come ra-*

nocchi intorno a uno stagno; e che vi sono altrove altri popoli molti e diversi che abitano molte altre contrade simili a questa».

E riappare e si muove la carta del Mediterraneo, animata da gruppi di genti che guardano ansiose verso il mare d'Occidente.

(Questo preludio, se si pensa che il pubblico possa non afferrare subito le allusioni, potrebbe essere accompagnato dalla voce di un commentatore in luogo di didascalie. Sarà pronunciata dall'attore solamente la frase di Socrate.

Qualche quadro geografico con gruppi di genti potrebbe forse essere eseguito alla maniera dei cartoni animati, per aumentare il senso leggendario).

PARTE PRIMA

L'IDEA FISSA

La detta carta del Mediterraneo (senza persone) muovendosi porta in particolare al golfo Ligure; panorama caratteristico di Genova (seconda metà del secolo XV); poi sùbito lo schermo mostra in giro pareti di una stanza, coperte di carte geografiche e navigatorie; angoli di tavoli con strumenti nautici; poi a un leggìo Cristoforo Colombo giovanissimo che legge, e d'un sùbito esaltato s'alza ed esce. Riappare sulla riva del mare e raggiunge marinai che seduti sull'orlo d'una barca tirata a secco discorrono. Le loro parole sono parche e pacate.

Di tratto in tratto lo schermo mostrerà in brevi momenti le azioni narrate dai marinai: imprese marine di genovesi (in Corsica, contro Barcellona, alla Canea con Oberto Doria, in Barberia con Giannetto Doria, a Trebisonda con Megollo Lercaro, da Caffa al Caspio con Luca Tarigo, nel mare di Normandia con cinque galee contro tutta la flotta britannica, nelle isole di Ponza contro Re Alfonso d'Aragona, a Costantinopoli con Maurizio Cattaneo contro Maometto II) (scegliere).

Colombo di nuovo nella sua stanza: raccoglie le sue carte, libri e strumenti, perchè va a stare a Savona; così gli accade di riporre un astrolabio (recente invenzione); mette l'uno sull'altro tre libri, la Bibbia, Tolomeo, Alfragan.

A Savona, come a Genova, ascolta racconti di marinai. Questi sono narrazioni di viaggi avventurosi dei Liguri che in varii tempi partendo dal Portogallo riscoprirono le Canarie dei Fenici, poi trovarono le Az-

zorre, Porto Santo e Madera, le isole del Capo Verde; e di Lanzarotto Maloncello e di Niccoloso da Recco, e di Antoniotto Usodimare in fraterna unione col veneziano Cadamosto alle isole Brissagos; e soprattutto i viaggi di Marco Polo.

I ricordi dei viaggi di Marco Polo all'Oriente, i nomi di Cipango e Quinsai, suscitano visioni fantastiche di regioni incantate e rutilanti d'oro.

Ma la via mediterranea verso l'Oriente s'è fatta sempre più difficile e chiusa: i marinai rievocano l'impresa eroica dei genovesi Vivaldi che da Genova duecento anni avanti eran salpati per raggiungere l'Oriente girando al sud l'Africa, e non avevano mai fatto ritorno.

Il giovane Colombo, che sempre aveva ascoltato in silenzio, d'un tratto s'alza e pronuncia la frase che dirigerà tutta la sua vita: « andare al Levante da Ponente ». I marinai lo guardano stupefatti.

Da quel momento comincia la sua idea ossessiva.

Lo vediamo rapidamente navigare come commerciante in tutte le direzioni il suo Mediterraneo, ma vi si sente stretto, e tra Genova e Scio, tra il porto di Famagosta e il porto di Caffa, tra la Corsica e l'Egitto, ogni episodio rivolge il suo pensiero all'aperto Occidente. Intanto egli si perfeziona nell'arte nautica.

A Savona diviene proprietario di una taverna per uomini di mare. Gli parlano della morte recente di un principe del Portogallo, Enrico il Navigatore, che incoraggiava e aiutava le scoperte marittime.

(Le cose dette qui, che narrate appaiono occupare lunghi tempi, dovranno nel tutto riuscire rapidissime evocazioni, sempre più incalzanti verso la sua azione personale).

Un giorno, trovandosi egli al comando di una nave mercantile, presso la Sardegna danno la caccia a una galeazza di Re Ferrante di Napoli. La galeazza prende la fuga verso occidente. I suoi compagni vorrebbero andare a Marsiglia per rinforzi. Colombo mostra di seguire il loro desiderio, ma nella sua impazienza verso l'Occidente, di nascosto altera con una calamita la punta della bussola, così che egli solo sa leggervi la direzione vera. Mentre gli altri credono risalire alla Provenza, la nave va verso Cartagena. La galeazza è scomparsa, e Colombo con i suoi tornano a Savona.

Egli continua a tendere l'attenzione a ogni possibilità di evadere dal Mediterraneo. (Nel '76). Quattro galee degli Spinola di Genova partono con mercanzie per l'Inghilterra, ed egli vi si imbarca.

Scena d'importanza quando Colombo esce così per la prima volta dalle Colonne d'Ercole. Ma mentre il suo sguardo si tende verso il vuoto ovest, la nave volge a nord. Presso il capo San Vincenzo sono assaliti da corsari comandati dal Coullon; battaglia; due delle galere genovesi s'incendiano e colano a picco; i più periscono, Colombo si getta a nuoto, è raccolto da un barcaiuolo e portato a terra e di là in breve a Lisbona.

A Lisbona sùbito cerca i molti genovesi che vi si trovano, e con essi ricomincia i discorsi di Genova e di Savona. (*Inutile introdurre qui il suo viaggio del '77 in Islanda, ultima Tule*). Lisbona è piena di gente di mare e cosmografi, animati da febbre di ricerche e avventure. Parlano di isole ignote nel lontano Occidente. Colombo va a Madera poi a Porto Santo.

Ivi alla messa del monastero vede Filippa, orfana di un capitano italiano, Bartolomeo Perestrello. Idillio, matrimonio; Colombo diventa padre, di Diego.

Filippa spesso lo accompagna lungo il lido occidentale, ove egli è attratto dal richiamo del mare. Raccolgono segni che arrivano sulle onde quando han soffiato i venti di ponente; un legno lavorato, canne di dimensioni enormi che a Colombo ricordano le canne gigantesche di cui ha letto la descrizione in Marco Polo, ecc.

Tutti i marinai che per qualche giorno si allontanano verso ponente, al ritorno pretendono di avere intravveduto isole ma non raggiunte; i loro discorsi son vaghi, la gente li deride. In Colombo cresce la ossessione.

Naufraga sul lido una nave. Il pilota (Alonzo Sanchez) morendo afferma di essere arrivato all'isola Antilia. Muore senza poter aggiungere particolari.

Colombo rimane vedovo. Rifugia il suo dolore al convento di Rabida presso Palos, col bambino: suoi colloqui con padre Antonio di Marchena; grandi visioni del mare aperto dalla finestra del monastero. Padre Antonio lo conduce a visitare la scuola nautica fondata da Enrico il Navigatore al vicino promontorio di Sagres. È come una spira che ogni giorno si fa più stretta intorno all'immaginazione di Colombo, costringendola a chiarire sempre meglio l'idea fissa.

Lo rivediamo in rapida successione guardare teso all'Oceano, da Rabida, da Porto Santo, da Madera, dalle Azzorre. La idea fissa ora ha un nome: Antilia.

PARTE SECONDA

ISABELLA

Similmente in rapida successione lo vediamo perorare tre volte, sempre con uguale ostinato ardore: una davanti a Giovanni Re del Portogallo che ascolta con benignità; la seconda davanti alla commissione dal Re nominata (un vescovo e due medici) che ascoltano con evasivo scetticismo; la terza a un gruppo di popolani. Tutte e tre le volte non vediamo della scena altro che l'ultima parte, che sempre finisce con le sue parole: « arrivare a Oriente da Occidente ». Tutte e tre le volte con lo sfondo dell'Oceano.

Colombo solo, deluso.

Ora sbarca, umiliato e povero, in Spagna, a Cadice. Ancora solo, senza persona nessuna, umile o grande, cui parlare della idea torturante.

S'avvia a piedi, come un pellegrino, verso Cordova.

A Cordova la corte si è trasportata per seguire da presso la guerra contro il regno di Granata, ultimo dominio dei Mori in Europa. Armi, vita cortigiana, Re Ferdinando e la Regina Isabella, e una novità: il Santo Uffizio, con roghi.

Colombo non può sùbito accostare quel mondo. Guadagna malamente la vita eseguendo e vendendo carte nautiche. Conosce Beatrice Enriquez de Arana, nobildonna decaduta: ella ascolta con passione le parole del sogno oceanico di lui. Amore. Nasce Fernando.

Finalmente Colombo è riuscito a ottenere una presentazione a corte. Beatrice con sacrifici riesce a procurargli un vestito adatto e glielo fa trovare; ma Colombo preferisce presentarsi dimesso come è sempre.

Parla al Re e alla Regina. Per la prima volta sentiamo qualche maggiore sviluppo del discorso di cui conosciamo la fine: parla di Cipango, dell'oro veduto da Marco Polo, dell'Oceano. Fernando ascolta con semplice attenzione. Isabella da quei discorsi è scossa nella sua immaginazione.

Trepida attesa di una risposta del re. Isabella e Colòmbo ora guardano al Re con la stessa concentrazione ansiosa. Ma arriva un urgente messaggio dal campo, e il seguito della udienza è rimandato.

Colombo per le strade di Cordova.

Beatrice gli ha trovato dei genovesi, e uomini di mare d'altri paesi; li ha riuniti perchè Colombo possa esporre loro la sua idea. Ma Colombo ha appena cominciato, che una folla sopravviene, e subito gli ascoltatori si uniscono a essa, corrono tutti a vedere un auto-da-fé.

Isabella in confessione: il suo confessore è il domenicano Fernando Talavera, pretende che la Regina si confessi inginocchiata. Dopo qualche parola vaga, la Regina a capo basso dice che ha parlato col genovese.

Non sentiamo il rimanente della confessione; lo schermo ci trasporta a una riunione di dotti e di domenicani, al momento in cui parlando del disegno di Colombo un dottore sta dicendo « anche la Regina è dell'opinione... », ma il Talavera lo interrompe e gli proibisce di parlare della Regina. La discussione riprende tumultuosa; in essa si intrecciano accuse e difese, spunta il sospetto di eresia sull'opinione della rotondità della terra (citano Papa Zaccaria che già aveva fatto condannare un vescovo seguace di quella « perversa e iniqua dottrina »). Uno che fino a quel punto era stato sarcasticamente in silenzio si fa avanti e dà una notizia di quel giorno: Bartolomeo Diaz è riuscito nella impresa fallita ai Vivaldi, ha doppiato il Capo delle Tempeste (il quale perciò d'ora innanzi, ordine di re Giovanni, dovrà chiamarsi Capo di Buona Speranza). A tale notizia, che sembra rendere ormai inutile il pericoloso tentativo proposto da Colombo, i derisori di Colombo hanno il sopravvento e i suoi difensori nel tumulto non hanno più nemmeno modo di mettere una parola.

Vediamo Colombo nella povera casa di Beatrice arrabattarsi a disegnar carte, e discutere con un cliente che non vuole pagare nemmeno il modesto prezzo pattuito.

Dice che vuol tornare dalla Regina. Beatrice soffre perchè Cristoforo d'istinto ha detto « dalla Regina » anzichè « dal Re ». Colombo esce, un passaggio di truppe gli taglia la strada. E gli dicono che improvvisamente la corte ha stabilito di trasportarsi a Jaen, donde potranno stringere più da presso Granata: la Regina è già in viaggio.

La Regina Isabella all'assedio di Baza. Poichè si approssima la cattiva stagione, Ferdinando vorrebbe rimandare l'impresa, ma lei lo con-

vince a insistere. Un uragano sconvolge l'accampamento, Isabella riordina e rincuora, e crea le prime ambulanze militari. Riceve e fa piazzare artiglierie che ha ricevuto dall'Italia. Talvolta si mostra in abito guerriero. Un incendio distrugge parte del campo: Isabella rapidamente fa sorgere di fronte a Granata una città nuova: Santa Fé. Riceve alcuni mercanti genovesi che han dovuto interrompere i traffici con i Mori, chiede loro notizie di Colombo.

Vediamo Colombo affranto alla notizia della partenza d'Isabella, quasi occultamente col figlio Diego abbandonare la Spagna e arrivare al convento di Rabida presso padre Antonio. Vita di Colombo a Rabida, alternata tra scoramenti per i quali sta per rinunciare, ed eccitamenti che gli vengono dalla vista continua dell'Oceano. (Nella rappresentazione di queste giornate sarà creata una parte di qualche rilievo per il piccolo Diego).

In uno dei giorni di esaltazione, Colombo vuole affidare Diego a Padre Antonio e andarsene. Dove? A stento il monaco riesce a far rivelare a Colombo il nuovo disegno, che è andare a ricorrere al Re di Francia. Tenta distoglierlo. Da ultimo gli impone un termine; — Credo — gli dice — che entro questo termine arriverà una notizia. — E gli fa giurare che non partirà prima di quel giorno. Fantasie di Colombo intorno alla strana attesa persuasa a lui dalle parole misteriose del monaco.

Assedio di Granata. Granata cade, ogni avanzo di mori scompare dall'Europa. Le ultime scene di guerre si continuano in quelle dell'enorme giubilo dell'esercito. E soprattutto trionfo d'Isabella.

Durante il quale, da uno di quei mercanti genovesi ella apprende la partenza di Colombo per il Portogallo e ne soffre.

È ripresa nella ondata del generale entusiasmo. Ma appena rimasta sola col Talavera e col Re, tutt'a un tratto dice che « ora si può pensare a Colombo ». Lieve sconcerto dei due uomini. ma Isabella si impone, e ordina che Colombo sia fatto richiamare da Rabida.

Poichè il Re le fa osservare che le finanze in questo momento sono esauste, Isabella dice « ci sono i miei gioielli » ed esce. Perplessità del Re e del confessore. Il Re domanda « perchè mia moglie è disposta a sacrificare i suoi gioielli a un'impresa geografica? »; il domenicano s'affretta a rispondere: « per l'onore della Spagna, Maestà, per l'onore della Spagna ».

PARTE TERZA

Ammiraglio del Mare Oceano

A Palos: gran fervore di preparativi, lavori di cantiere, ingaggio di uomini, apparizioni parziali delle caravelle, vociferazioni di popolo.

In una sala reale, a Cordova, Isabella finisce di dettare il decreto con il quale Cristoforo Colombo è nominato *Ammiraglio del Mare Oceano*.

A Palos continua il reclutamento. Qualche tipo: entusiasti, avventurieri, graziati da condanne (taluno accetta per uscire di prigione, altri per ansia di redimersi), qualcuno va volontario per una delusione d'amore; c'è un tipo di mistico che ha letto la «Commedia» e crede al viaggio dantesco di Ulisse come a cosa reale; va nella speranza di arrivare così per la via più corta al Purgatorio.

Un loico spiega che partono da Palos per non violare il divieto di Ercole, il quale ha detto che non si doveva «uscire dalle colonne».

Uno nega la rotondità della terra (con gli argomenti di Lattanzio Firmiano, che sono quelli di Paneroni); ha scommesso con un contraddittore, e si sono ingaggiati per andare a vedere chi ha ragione.

Presentazione dei Pinzon, del medico Garcia, del notaro Regio che dovrà prendere possesso delle terre nuove, di un filologo ebreo, di un orefice.

Tra gli entusiasti ve ne hanno dei giovanissimi, e uno o due molto vecchi. Prova dei pezzi di bordo («lombarde»).

Il grande cartografo, Juan de la Cosa, proprietario della *Santa Maria*.

Qualche donna vorrebbe andare, ma è respinta.

La sera avanti la partenza, Colombo si confessa a padre Perez (richiamo visivo alla confessione di Isabella); si comunica.

A Cordova, Isabella assume il giovinetto Diego tra i paggi.

Nella casa di Beatrice, questa e il piccolo Fernando pregano per l'esito dell'impresa.

La notte del giovedì 2 agosto nelle case di Palos; e nelle strade: gente insonne nella grande ansia.

Alba del 3 agosto. Il porto e il lido pieni di gente.

Quando tutti i partenti sono saliti con Colombo, e il vento gonfia le vele, a un tratto la scena s'immerge in un immenso silenzio. Anche la voce del mare, che fino a quel punto aveva discretamente accompagnato l'azione, ora tace.

(Il rimanente di questa parte, dedicato al primo viaggio oceanico, — 3 agosto - 12 ottobre — avrà l'aspetto quasi di diario rappresentato, con uno stile da documentario. Consisterà in una scelta di episodi di esso viaggio — dal Las Casas e da Fernando Colombo, oltre che dal giornale di bordo — scelta che può variare a seconda dello sviluppo della sceneggiatura. Comunque, ecco un esempio della possibile scelta).

— Lunedì 6 agosto: guasti alla *Pinta,* cambio di vele alla *Niña* (di latine in quadrate). Presentazione di Vincenzo Janez, fratello del Pinson.

— In lontananza vedono Teneriffa; è la prima volta che alcuni di essi vedono un vulcano. Il mistico crede sia già l'al di là. Arrivo a Gomera. Vi sentono novamente parlare di Antilia. Giorni di attesa. Arrivo della *Pinta* dalla Grande Canaria ove s'era ritirata per riattarsi. Presentazione di Alonso Pinson, tipico uomo di mare e di comando, in contrapposto a Colombo che è soprattutto uomo d'immaginazione poetica.

— Nuova partenza delle tre caravelle: di qui veramente comincia il viaggio nell'ignoto (6 settembre). Vedono ancora dietro sè la terra.

— Ma il 7 di settembre scompare l'ultima traccia di terra al loro sguardo. Mare vuoto (come quello di Ulisse nel prologo).

— Comincia la sensazione dell'*interminabilità.*

— Passa sull'acqua un ciuffo d'erba.

— 18 settembre, notte: caduta di un bolide luminosissimo. (Fantasie del mistico; lo deridono).

— Altri giorni di vuoto.

— Altra erba, sempre più; la traversano tra ipotesi varie; diminuisce e scompare. Vuoto. Tra l'erba han pescato un granchio vivo. Schiume lontane in cui il mistico vede ali d'arcangeli.

— Colombo osserva per la prima volta la declinazione dell'ago magnetico.

— Discussione. Ma Colombo conclude, che sia Antilia, sia Cipango, sia il Paradiso Terrestre, qualunque cosa sia, l'importante è essere andati e avere trovato «qualche cosa»: avere *vinto il vuoto.*

— Passaggio di uccelli che scompaiono verso ponente.

— Alonzo crede scorgere terra; tutti alle tre navi si precipitano a scrutare. Ma erano nebbioni densi sul mare, scompaiono. Vuoto.

— Mare placido, temperatura mite, aria limpida.

COLOMBO: Non manca che il canto dell'usignolo.

— Passa una balena.

— Un giorno di pioggia. La mattina dopo è tornato il sole, il mare è ridente e vuoto come prima.

— 6 ottobre. Discorsi sediziosi; Colombo li sorprende. Cerca vincerli con parole alte, le ire scoppiano più forti. Dalla *Pinta* si sente la voce di Alonso Pinson gridare all'Ammiraglio: «Impiccàtene mezza dozzina; se non ve la sentite veniamo io e i miei fratelli e ve li sistemiamo sùbito». Si fa calma a bordo; e si può ascoltare il nobile discorso di Colombo.

— I segni di terra vicina si moltiplicano. Pezzi di legno lavorato (come quello veduto già da Colombo nella parte prima), una tavoletta, ramo fresco con bacche.

— Verso sera Colombo salito al castello di prua vede una luce nel lontano apparire e scomparire più volte. Chiama altri, tutti la vedono. Scompare e non riappare più.

Ognuno torna al suo posto, deluso. Poi sorge la luna.

Alle due dopo mezzanotte Jean Rodriguo Bermejo, marinaio di vedetta sulla *Pinta* (che naviga in testa) intravede sotto la luna una spiaggia (noi ancora non la vediamo). Grida: *Terra, terra.* Sparo di lombarda. Ammainano e mettono in panna per aspettare il giorno; s'inginocchiano cantando il *Salve Regina.*

Il canto termina nella notte. Poi d'improvviso scena di sole. Si vede una terra sabbiosa raggiante. Si allentano le vele, il vento le gonfia, le tre navi muovono verso quella spiaggia.

Il poema dovrebbe finire qui. Qui ha fine la grande intuizione dell'uomo di genio. Poichè ci siamo proposti di foggiare un poema senza nulla inventare, ma solamente scegliendo tra i tanti particolari accertati dalla storia — se ci fermassimo sul materiale che la storia ci offre nel seguito, cioè la sua dimora nelle scoperte Antille e i tre viaggi seguenti, non vi troveremmo che cose dolorose, e in tutta l'azione di Colombo molta confusione ed equivoco. E si verrebbe in ogni modo a frantumare l'unità e la linearità della azione precedente.

Il desiderio di avere qualche altra cosa dopo l'attimo della visione del nuovo mondo scoperto, non può nascere da una necessità logica, ma solamente da un bisogno alquanto

retorico di un « finale ». Poichè dunque non si tratta più di una visione poetica, ma di puro effetto, meglio è riserbare la soluzione a quando il lavoro sarà molto più avanzato. In sede di sceneggiatura tecnica, sarà molto più facile avvertire quanto senso di chiusa possa ottenersi lasciando le cose come stanno ora o quanto manchi. Si vedrà dunque allora se basti eseguire con una certa somma di effetto retorico questa fine per farla diventare un finale; o se sia da aggiungervi altro: per esempio la scena del ricevimento trionfale di Colombo a Barcellona dopo il primo viaggio.

Altra soluzione potrebbe essere quella di trar partito dalla storia per mostrare negli anni che seguirono il fervore dei seguaci che rapidamente riuscivano a delineare una prima carta dell'America (scoperte di Caboto, di de Hoveda, di de La Cosa, di Vespucci, di Cabral, tutte Colombo vivendo ancora); mentre Colombo in solitudine è in preda a visioni celestiali di stile biblico (ciò che corrisponde alla realtà).

Con tutta probabilità la soluzione migliore sarà la prima proposta: finalizzare l'apparizione della scoperta lavorandola di stile.

MASSIMO BONTEMPELLI

Poesia e Cinematografo

Poesia e cinematografo. Cedo con qualche riluttanza alle insistenze dell'amico Chiarini che vuol farmi dire la mia su questo pericoloso e complicato argomento, (in realtà, più che complicato, mischiato: incontro e nodo di due diversi fili: discussioni estetiche da un lato ed esigenze pratiche dall'altro, idee e fatti, interessi e teorie, come sempre accade, del resto, quando si tratta di questioni vive). Mi rendeva riluttante il sospetto d'avere in me, sull'argomento, idee del tutto eterodosse e sprovvedute per non dire eretiche anzi scandalose rispetto ai più autorevoli e pacifici articoli di fede della nostra opinione cinematografica. Sono un incompetente, ecco tutto.

Ma ciò che mi decide è proprio questo: la speranza che la mia incompetenza di estraneo, a proposito di cinematografo, possa rendermi immune da un'altra e forse peggiore incompetenza: quella degli specialisti, quella pericolosa incompetenza per cui « gli alberi impediscono di vedere la foresta » e per cui spesso chi si è « tuffato » nel cinematografo non solo perde di vista certe idee ed esigenze generali, ma finisce per non capire più niente — appunto — di « cinematografo » pur essendo molto competente in fatto, per esempio di inquadrature, carrelli, o macchine da presa.

Parlo ad orecchio, devo onestamente dichiararlo, perchè carrelli e macchine da presa non ne ho mai viste; e nemmeno teatri di posa; e nemmeno sale di doppiato; e nemmeno scatole di pellicole; e nemmeno il fatidico ciak: nulla. Non sono mai capitato in un cine club, non ho mai visto un «passo ridotto », non ho mai avuto vere frequentazioni o discussioni con registi o attori, o soggettisti, o sceneggiatori, o magari intenditori; ed ho avuto assai di rado l'occasione di leggere ciò che i critici cinematografici vengono scrivendo. La mia qualità, in sostanza, è quella di essere semplicemente pubblico; vale a dire che il cinematografo è entrato in me naturalmente e con calma, fin da quando, prima

della guerra, vi andavo coi calzoni corti, e vi trovavo soltanto delle servette e dei soldati. Gli intellettuali, che allora non c'erano, lo scoprirono invece molto dopo, all'improvviso, con un turbamento, un furore, uno scompiglio, un'abbondanza di «letteratura», un eccesso di emozione, insomma che, a ben vedere, non si è ancora del tutto placato. Quella naturalezza e quella calma permisero a me, semplice e incolto spettatore, di capire abbastanza bene, per esempio, quanto fossero eccessivi quei tramortimenti d'entusiasmo con cui gli intellettuali salutarono certi attori comici dello schermo, ignorando essi probabilmente che il cinquanta per cento di quelle trovate e sopratutto di quello stile, era patrimonio comune del film comico americano già da qualche lustro.

E così, quando invasero lo schermo quelle allucinanti sequenze di sedie ruote macchine faccie persone (con dietro molte nuvole) il tutto evidentemente preoccupato soltanto di non aver mai requie sotto un obbiettivo sempre in moto, fummo noi, voglio dire gli umili spettatori paganti, a capire per i primi quanto tutto ciò fosse inutile, fastidioso; mentre parecchi intenditori seguitavano a dire (ma non a lungo) che la vera strada del cinema era quella.

Tale naturalezza e calma di spettatore mi permisero di sospettare che si diceva una sciocchezza (ma quanti erano e come autorevoli a dirla!) quando, profilandosi la minaccia del parlato, si asserì che essendo essa un'arte in sè completa proprio in quanto muta, l'arte del cinema non avrebbe mai tollerato la parola; e di sospettare che forse si dice un'altra sciocchezza, quando si asserisce che la parola, al cinema, in ogni modo, sarà sempre un accessorio. E ciò per la bella ragione che oggi al cinema, le fotografie sono spesso bellissime, mentre le parole sono spesso bruttissime. Come se la parola (che è lo stesso spirito dell'uomo, perchè ognuna delle sue infinite inflessioni fu creata da uno degli infiniti moti dello spirito umano e li illumina dando loro non solo e non tanto suono, ma coscienza, cioè vita) come se la parola, dicevo, quando essa è entrata, potesse mai essere ridotta a far da fantesca in un angolo, subordinata alla fotografia o alla limitata gamma della mimica, anzi della pantomima; come se la parola potesse essere, quando è presente, altra cosa che la suprema regina in ogni rappresentazione della vita dell'uomo, e perciò anche nel cinema.

Poichè il cinema — e questo è il punto cui volevo venire, il punto su cui mi dà vantaggio la mia qualità di antico e tranquillo spettatore non è affatto quel cataclisma, quella nuova era, quel mostro fuori dell'ordine, quell'isola inaccessibile nata sul deserto oceano che a molti

cineasti piace figurarsi, e le cui leggi, perciò debbano inventarsi oggi dal nulla, diverse e magari opposte a quelle per cui ha vita ogni forma d'arte e diciamo di poesia. Il cinema è semplicemente un mezzo meccanico nuovo posto al servizio di una cosa vecchissima, che resta e resterà sempre identica e unica, governata da leggi uniche identiche ed eterne: l'esigenza e capacità dell'uomo di rappresentare poeticamente sè stesso.

Forse ho detto cosa che suonerà vera bestemmia all'orecchio di coloro che, accampati su quell'ideale isoletta, ne difendono così gelosamente anzi irosamente gli approdi. Il cinema, per loro, è una cosa tutta speciale, tutta nuova, che non somiglia a nessun'altra cosa; è cioè, in buona sostanza, una cosa tutta loro, in cui soltanto a loro è lecito metter le mani. Questo geloso asserragliarsi, questa esaltazione dei caratteri «differenziali» del cinema, a fatale detrimento dei suoi caratteri «universali», è semplicemente, nel campo delle teorie, il solito residuo dell'individualismo romantico, cioè quello stesso corrompimento ed esasperazione dell'individualismo, che aveva portato, ieri, alla musica pura, alla pittura pura, alla poesia pura, e poi alla tecnica pura, all'economia pura, ecc., ecc.; ed è, nel campo della pratica, semplicemente un'umana, istintiva ma preoccupata e perciò appunto irosa difesa di posizioni pratiche acquisite.

Occorre dire invece molto semplicemente, che le qualità che fanno ottimo un film, non stanno in quegli accorgimenti che si sogliono chiamare specificamente «cinematografici» e che in fondo rientrano nel campo della tecnica, ma stanno in quelle medesime semplici qualità che fanno un ottimo racconto o un'ottima commedia: stanno cioè in un sentimento sincero che si purifica in poetica rappresentazione della vita. Ciò che è noioso e brutto e lento e ozioso in un film, non è affatto «teatro» o «letteratura», come si sente dire, cioè cosa che starebbe invece benissimo sulla scena o in un libro; è cosa, cari amici, che sarebbe, sulla scena o in un libro, altrettanto brutta e noiosa e oziosa e lenta e forse più.

Parlate dell'obbiettivo, dite che la terribile strabiliante novità del cinema è questa: che ogni visione è raccolta da un occhio (l'obbiettivo) il quale si muove, corre, s'accosta, s'allontana, vive. Ma che altro fa il narratore quando, dopo aver descritto un volto, corre dietro a un ricordo, e poi si lascia attrarre dallo scintillio di un gioiello, e poi, che so io, dal mormorio d'alberi che viene dalla finestra? Egli sposta la sua attenzione (il suo «obbiettivo» ma ben più libero e veloce!) e l'atten-

zione di tutti i suoi lettori o spettatori, su quelle precise cose che di momento in momento e col ritmo più opportuno, meglio valgono a esprimere il suo sentimento. L'attenzione del lettore e — materialmente — il fascio degli sguardi dei mille spettatori d'un teatro, sono fatti muovere dal poeta esattamente come il famoso obbiettivo. Quando Lady Macbeth solleva la sua mano e dice che i migliori profumi d'Arabia non varrebbero a renderla tersa, mille pupille dall'ombra di tutto il teatro sono volate lì e si sono posate su quella piccola e bianca mano; il poeta ha fatto (molti secoli fa) quello che tanta gente s'illude d'aver inventato ieri: un primo piano.

Il montaggio? Ma, cari amici, potete credere che lo scrittore, anzi il poeta, abbia avuto nell'animo e magari abbia materialmente scritto, soltanto quelle poche parole, quei pochi episodi, quelle poche scene che noi ritroviamo nelle pagine del suo libro o del suo copione? Credo che il poeta debba sapere, dei suoi personaggi, come essi risponderebbero a un passante che chiedesse loro del fuoco e che cosa scriverebbero in punto di morte nel loro testamento; voglio dire che sa tutto, di loro; li conosce dall'infanzia, ha assistito a tutti i loro incontri, a tutti i loro giorni, ha contato i loro respiri: e di tutto ciò, in virtù di invisibili ma talvolta visibili e reali forbici, quasi tutto è caduto; ed è rimasto, legato da un ritmo intimo che è quasi il palpito stesso dell'opera, quel poco che è rimasto. Proprio come nel cinema.

Voglio dire insomma che al cinema, secondo me, non si fa altra cosa che quella che il poeta ha sempre fatto dal principio dei tempi, per destinazione di natura; e che il cinema non è una strana divinità cui le invenzioni dei poeti — deformate se occorre fino alla caricatura — debbano essere tranquillamente sacrificate, e fatte servire da semplice mezzo o pretesto per sfogare su di esse, fino all'esasperazione, le possibilità tecniche di un apparecchio da presa; il cinema è uno strumento le cui possibilità tecniche debbono, esse sì, essere il mezzo, il semplice subordinato mezzo per rendere, se mai, più libera, più spontanea, più facile al poeta l'espressione del suo mondo. Uno strumento offerto al poeta perchè egli seguiti, anche qui, a fare il suo mestiere. Non è la poesia che può servire il cinema, è il cinema che deve servire la poesia. Il padrone di casa, anche qui, non può essere che il poeta. Ed è stato proprio lui, invece, che è stato lasciato fuori dalla porta.

Fuori della porta, o quasi. Uno scrittore rispettabile cui sono straordinariamente vicino, fu sollecitato, una volta, a dare il soggetto d'un film. Ma il mio amico capì immediatamente che in realtà si voleva

da lui solo un pò di informe cera che molta altra gente doveva divertirsi a modellare nelle più strane foggie, un semplice spunto, che permettesse a un industriale di dimostrarsi intelligente (e di sfruttare certe sue possibilità) a un'attrice di mostrarsi brava (e di sfruttare altre possibilità a lei proprie) e a un regista di fare, anche lui, altrettanto per ciò che lo riguardava. Sentì che se egli avesse scritto (dopo aver capito quanto sopra) non sarebbe stato lui a scrivere, cioè quel tale rispettabile scrittore che egli pensava di essere, ma quell'altra persona che esiste nei poeti accanto ad essi, la persona che contratta col sarto o col droghiere, che paga i conti dell'uno e dell'altro e che deve pure trovare il contante necessario per pagarli. Capì questo, e non ne fece nulla. E capì pure, in quell'occasione, che aveva fatto male, in passato, a scandalizzarsi vedendo che altri scrittori rispettabili, chiamati a lavorare pel cinema, davano quello che davano. Quando si chiama la poesia nella casa dove ella dovrebbe essere padrona, e si pretende di farvela stare in un angolo da cameriera, la poesia si rifiuta misteriosamente ma energicamente di intervenire e manda una sua volgare sosia.

S'è fatto un gran parlare, sin qui, di poesia, di poeti. Ma sarà bene scendere al pratico non solo per necessità di chiarezza, ma soprattutto perchè la questione è anche pratica. Chi sono, questi famigerati poeti? Diremo dunque che milioni e milioni di fanciulli vanno a scuola; ad essi, ma del resto anche a quegli altri milioni e milioni di ragazzi e di uomini che a scuola non ci sono andati, viene posta nell'animo, per mille segrete vie e suggestioni, non so che strana smania e ambizione. Ciascuno di costoro, *non uno escluso*, per una volta almeno nella vita, davanti a un foglio di carta o solo davanti a sè stesso, prova ad esprimere «qualche cosa» che crede di sentire dentro. Alcuni cadono a questa prima prova, altri la superano. A questi ultimi, via via, vengono imposte fatiche, approfondimenti, torture e prove sempre più difficili, sottili, dolorose, crudeli; di quei milioni e milioni, via via, ben pochi restano in lizza. Mille, cento, sempre meno. Bene, diciamo, alla buona, che a un dato momento ne resteranno dieci, e sarà una cifra grossa. Ad ogni modo quei dieci, grandi o mediocri o piccoli poeti che siano, sono quanto di meglio la civiltà d'un'epoca ha saputo esprimere dal suo seno, sono la sua voce, il suo animo segreto, l'estremo e prezioso frutto di una «leva» che misurò tutti e scelse quei pochi. C'è un po' di confusione intorno a loro; ma chi siano, quei pochi, in realtà, quando si parla onestamente, lo si sa benissimo. Un'intiera nazione cammina

ed opera per portare in alto quel piccolo fardello di suoi figli e per lasciarne ai posteri le parole, che sono le sue parole.

Orbene se il cinema è, indubbiamente, affare di poeti, come possiamo credere che quei pur bravissimi, intelligentissimi industriali e registi, che per caso o quasi si trovano lì a dare ordini in un teatro di posa, proprio essi, per incredibile miracolo, debbano essere poeti come quei pochi di cui s'è detto, saliti non si sa bene in che modo su quella stessa aspra e terribile vetta, anzi, più su, perchè non solo quegli industriali e registi adempiono direttamente essi stessi a quelle mansioni che dovrebbero essere esclusiva prerogativa dei poeti; ma quando essi pensano di chiamarne uno, di quegli altri poeti, lo chiamano solo per esercitare sul suo lavoro una grossa matita blu, con la quale tranquillamente fanno e disfanno; sicchè è cosa ormai pacifica (e del resto giusta, in tali condizioni) che il vero autore d'un film non può essere considerato altri che il regista; e tutto il resto è secondario: e tutto quel misterioso lavorio di generazioni, di civiltà, di scelte, eccetera, eccetera, è stato, quanto al cinema, come non fatto.

Perchè mai ha potuto formarsi e durare una situazione così anormale, anormale almeno dal punto di vista della logica? Perchè tale situazione è invece normalissima dal punto di vista della pratica, cioè determinatasi per una normale concatenazione di necessità pratiche (ma, secondo me, provvisorie).

Figlio della nostra epoca (nonchè grande assorbitore di capitali) il cinema è venuto al mondo *industria*, con tutte le conseguenze, le prudenze, e gli spiriti che ciò comporta, e con la conseguenza, per prima cosa, di essere agli ordini di un capitalista, il quale, quando fabbrica pellicole, fa, naturalmente, diremmo giustamente, quel che fa quando fabbrica automobili o scarpe: si munisce innanzi tutto di un buon direttore, persona di responsabilità e di fiducia, intelligente energica e operosa, inattaccabile dal punto di vista tecnico, capace, di comandare, di organizzare, di tenere strette, con mano ferma, fila disparatissime e di condurre in porto bene o male quella grossa barca scricchiolante che è un film.

Siccome è scritto che ogni creatura debba avere un cuore, e ogni universo un sole, fu ben naturale che il cuore, il sole, il centro della «produzione» cinematografica, in questo stato di cose, dovesse essere lui, il direttore, cioè il regista. Così volevano i fatti. E le teorie, come suole, ubbidirono ai fatti e dimostrarono che così doveva essere. E chi

potrà sostenere che il regista, scelto naturalmente da un industriale che non vuole buttar via i suoi soldi, non abbia risposto perfettamente allo scopo e non abbia dato un prodotto meno dignitoso, tecnicamente a posto, spesso intelligente, talvolta persino garbato e di buon gusto, ad ogni modo commercialmente redditizio? Tutto ciò egli poteva, doveva dare, ed onestamente l'ha dato. La poesia? Questa non poteva darla. E non l'ha data.

Ed è a questo punto che i fatti, con la loro irresistibile sotterranea persuasione, come avevano creato la situazione, hanno cominciato a svilupparla, a trasformarla; ed accennano a sospingerla, infine, verso là, dove vorrebbero la logica e la natura. La «produzione» da cui la poesia è assente, se ci appare discreta, e talvolta buona caso per caso, ci si rivela, nella massa, piatta, grigia, ripetizione sconsolata di alcune formule e di alcuni tipi, ravvivata appena da trovatine che diventano subito luoghi comuni, zavorra mortificata, senza fuoco, senza ala, senza vera invenzione, senza vero riso e vero pianto: senza vita. Ed è naturalmente il buon pubblico anonimo e pagante che se ne accorge oscuramente e si agita; e brontola (magari esagerando) che non c'è nulla di buono, che è sempre la stessa zuppa, che «non ci sono più bei film». (Vi sono delle eccezioni, lo so. Ma sono eccezioni. Una delle ultime: *Luciano Serra*. Ma una rondine non fa primavera). In realtà i film sono rimasti quelli che erano: eccellenti, come «produzione». Gli è che essi sono sempre e soltanto una «produzione» e quasi mai una «creazione».

Occorre che il creatore, l'artista, il poeta torni ad essere lui e lui soltanto il padrone di questo strumento, che i nostri tempi hanno fatto per lui. Occorre che non gli si chieda soltanto qualcosa di mozzo, di embrionale; che non lo si preghi gentilmente di farsi da parte proprio quando tutto ciò comincia a diventare concretezza, espressione, cioè arte, proprio quando, insomma, l'opera sua comincierebbe ad essere necessaria. Non si dica che si tratta di cosa troppo complessa e complicata per le sue mani delicate. Chi dice questo non sa, per esempio, che cosa sia di complesso la partitura di un'opera in musica, e di complicato la sua realizzazione. Eppure un'intiera selva, un'apparente caos di strumenti disparatissimi, di temperamenti contrastanti, di colori, di ingranaggi, di luci, di voci, di suoni, di dive orgogliose, di artisti collerici, di ballerinette svagate, di meccanismi astrusi, non fanno che ubbidire a una lontana delicata mano, quella che inventò e scrisse. Vi

è pure, anche qui, un direttore, naturalmente. Il quale è un artista e talvolta un grande artista. Ma sempre un interprete, cioè uno che fa della sua arte una forma di misteriosa, superiore ubbidienza. Ubbidienza al creatore, al poeta. Solo per questa via potè nascere nei teatri la musica di Bellini o di Mozart. E solo per una via analoga potrà nascere al cinema l'alta musica che noi aspettiamo.

UGO BETTI

La musica del film

Nel numero 6 di « Bianco e Nero », in uno scritto intitolato « La musica e il film » abbiamo cercato di definire i rapporti fra la musica propriamente detta e la proiezione cinematografica. Vogliamo ora studiare un altro problema non meno interessante e mai finora, crediamo, preso sufficientemente in considerazione: quello della musicalità del film nel senso più lato della parola, in altri termini di quell'imponderabile che non si trova nella massima parte dei film, ma che esiste e fa il successo dei migliori. Le cose che diremo sembreranno lapalissiane o inconsistenti ai cinematografari faciloni. La situazione dell'industria cinematografica fa pensare a quella filastrocca che comincia: « Chi fa non sa, chi sa non fa, chi vuol non può » e così via. Ma questo Centro Sperimentale organizzato da Luigi Chiarini, che vuol essere un terreno fecondo in cui si incontrino la teoria e la pratica, rende possibile la trattazione di certi problemi che finora restavano nel campo puramente letterario e speculativo.

* * *

Walter Pater, nel suo famoso saggio su Giorgione, ha detto che tutte le arti « tendono alla condizione di musica ». Il che vuol dire che l'espressione perfetta della poesia e della pittura si ha quando il contenuto si identifica all'espressione. È questa, se vogliamo, la concezione crociana dell'arte. Ma praticamente accade che se questa condizione si realizza di rado nella poesia o nelle arti del disegno, si realizza correntemente nella musica, dove normalmente vi è identificazione fra forma, contenuto, e, si può aggiungere, espressione. Un poeta dotato di un raro senso di osservazione, Giacomo Leopardi, ha scritto: « Non v'ha così misera melodia che perfettamente eseguita da un istrumento o da una voce gratissima non diletti assaissimo, nè v'ha, per lo contrario, così bella melodia che eseguita per esempio con bacchette su d'una tavola,

o su di più tavole che rispondano a' diversi tuoni o in qualsivoglia istrumento o voce ingratissima o niente grata, rechi quasi diletto alcuno, e ciò anche quando ella sia eseguita perfettamente rispetto a sè stessa» («Zibaldone» V, 379). Il che non solo, chi ben consideri, formula la più severa condanna della Radio, che abitua alla cattiva qualità e alla mostruosa amplificazione dei suoni, ma ci porta a riconoscere che quello che si dice della musica vale per il cinematografo, che si può considerare come una musica visiva e come una successione di immagini animate dal ritmo; si che di tutte le definizioni di esso la più felice e precisa ci sembra quella inglese di « moving picture » pittura in movimento.

In un volume pubblicato dieci anni or sono, intitolato « L'Antiteatro», osservavamo: «Il fascino misterioso di certe teste femminili di Leonardo è nella vibrazione iniziale del sorriso: come il fascino di certe figure dolorose quali la Maddalena di Tiziano nelle lacrime che stanno per traboccare. Ma se la pittura non può dare, rimanendo nei suoi limiti, che il punto iniziale del riso e del pianto, il cinema può rendere invece tutta la scala della gioia e del dolore, musicalmente. Può in altre parole riprodurre il miracolo di due labbra che si schiudono su di un biancore di denti o di due occhi che si velano di lacrime ». E ancora: « Secondo Schopenhauer — il filosofo che nel suo sistema ha dato forse maggior posto al problema dell'arte — il mondo può essere concepito come "volontà" e come "rappresentazione", vale a dire per esprimersi grossolanamente, come un dramma visibile e incisibile. L'arte in genere non può rappresentare che dei momenti di questo dramma esteriore. E solo alla musica è dato di rendere la volontà stessa nel suo divenire. Ma oggi per mezzo del cinema l'arte può darci non solo la volontà ma la rappresentazione nel suo divenire concepita musicalmente, introducendo cioè l'idea del ritmo nella successione degli episodi rappresentati e nello sviluppo di ciascuno di essi ».

Per questa ragione lo scenario cinematografico non si scrive come un poema drammatico, ma si compone come una sinfonia, obbedendo a delle leggi più formali, di euritmia e di contrapposizione, che intellettuali. In altre parole la distribuzione degli elementi costitutivi di un soggetto in quattro o più parti, è determinata dalla necessità di stabilire una durata possibilmente uguale fra le varie parti non diversa da quella che si osserva fra i vari tempi di una sinfonia. Un dramma può avere un atto brevissimo rispetto agli altri. Una parte di un film non può avere per ragioni di euritmia una lunghezza notevolmente su-

periore o inferiore a quella delle altre parti senza generare nello spettatore un senso di squilibrio.

Inoltre nel film la rapidità della rappresentazione è costituita non dai movimenti più o meno rapidi degli attori, ma dalla durata maggiore o minore delle inquadrature sullo schermo. Più le inquadrature si alternano frequentemente, più rapida sembra procedere l'azione. Più i particolari si succedono frequenti, più concitata diventa la scena. Infine più una inquadratura torna sullo schermo, più essa diventa idealmente importante, come un motivo musicale ripreso in una composizione sinfonica.

In questo campo sono stati i russi a formulare delle leggi del cosiddetto «montaggio» e tutti avranno letto il volume di Pudovchin, tradotto da Umberto Barbaro intitolato «Il soggetto cinematografico».

Il taglio e il montaggio del film consistono nell'attaccare un pezzo di pellicola che porta certe immagini ad un altro pezzo che riproduce gli stessi oggetti visti da un angolo diverso oppure oggetti diversi. Variando la lunghezza dei singoli pezzi (cioè il numero delle immagini che ciascun pezzo porta) si ottengono effetti psicologici diversi. Il taglio corto — cioè la proiezione sullo schermo di pezzi che contengono da 2 a 10 immagini ciascuno (*) — determina negli spettatori uno stato di eccitazione. Il taglio lungo deprime o calma; e questi effetti possono essere intensificati tenendo le immagini più a lungo sullo schermo....

Pudovchin afferma inoltre che ogni oggetto, anche se in movimento comunque riprodotto sullo schermo, è un oggetto morto che acquista vita solo quando è messo fra gli altri oggetti simili, presentato come una sintesi di immagini separate. Così Ruttmann al pricipio del film *Berlino* per dare la sensazione del ritmo di un treno rapido, intercalò brevi riprese delle ruote, delle rotaie e dei fili telegrafici con riprese più lunghe dei ganci di due carrozze: così ottenne un effetto di «tre brevi e una lunga» e il pubblico provò l'emozione della realtà.

Senonchè questo montaggio, consistente nella successione delle inquadrature e nella durata di ciascuna, che ai tempi del film muto poteva avere una importanza a sè, con l'avvento del film sonoro è stato completamente assorbito dalla sceneggiatura, nel senso che la successione e la durata delle inquadrature sono indicate nella sceneggiatura e non

---

(*) *L'esperienza ha dimostrato che lo spettatore non percepisce inquadrature di durata inferiore a 1/5 di secondo. Il numero minimo di immagini che può contenere un'inquadratura è quindi 5 e non 2, come ha tentato recentemente di dimostrare J. Sokoloff a cui il Luciani si riferisce — N. d. R.*

possono essere alterate. Il montaggio per conseguenza che nel film muto era un processo creativo, nel film sonoro o parlato diventa un fatto puramente meccanico (*). La struttura delle stesse scene mute viene così ad essere fissata nella sceneggiatura, che si può paragonare ad una partitura da realizzare e interpretare, non come ai tempi del film muto, un canovaccio della commedia dell'arte da sviluppare.

Tutto questo vuol dire che la funzione del regista nel film parlato è analoga a quella del direttore di orchestra, il quale non è che un interprete. Per conseguenza e nella maggior parte dei casi la regia è un fatto di ordinaria amministrazione. Per fare il regista non occorre neppure conoscere la musica come per fare il direttore di orchestra. Basta un po' di pratica e di buon senso. E se questo si capisse non sappiamo quanti registi che se hanno della pratica non hanno certo del buon senso, continuerebbero a girare dei film.

Ma non si creda che scriviamo queste cose per dar ragione ad una casa cinematografica romana, i cui dirigenti hanno affermato che il regista non deve essere che un impiegato di amministrazione. Se questo può esser vero per la maggior parte dei film che non sono che delle speculazioni industriali più o meno riuscite, non è per i film sul serio che meritano di essere considerati come delle opere d'arte. In questi il regista non è solo un esecutore più o meno diligente, ma un interprete nel senso più alto della parola e quindi un creatore. E per tornare all'analogia con la musica diremo che basta considerare una esecuzione di Toscanini rispetto a quella di un qualsiasi direttore, per rendersi conto di quanto vogliamo dire.

Nello scritto che abbiamo citato sulla « Musica e il film » abbiamo accennato alle deficienze della sceneggiatura e alle indicazioni del movimento che costituisce il ritmo di ciascuna scena. Ma se il direttore o regista non sente instintivamente certe cose, è proprio inutile suggerirgliele. Noi vogliamo perciò passare in rassegna tutto quello che non si può indicare nella sceneggiatura ma che realizzano i registi che meritano questo nome, che sono degli artisti e non dei mestieranti.

* * *

I registi in genere si dividono in due categorie: quella di chi gira più pellicola e quella di chi ne gira meno del necessario. I primi, che sono i

(*) *Cfr. in proposito quanto è stato più volte scritto su « Bianco e Nero », e in particolare nella nota n. 1 del n. 8 A. II — N. d. R.*

meglio pagati sono capaci di sciuparne 500 metri per un particolare insignificante, che, nove volte su dieci, sarà omesso nel montaggio definitivo. Gli altri per così dire economici, si vantano di girare in 15 giorni un film il cui preventivo è di 20. Comunque le due categorie sono sopravvivenze dei tempi del film muto in cui alle deficienze della regia si rimediava con le didascalie. E per conseguenza — ci sia concesso di fare un gioco di parole — questi registi sono rimasti sordi a tutto quello che è musica nel senso più lato e profondo della parola. Per essi il dialogo è qualche cosa che è abbandonata completamente al tecnico del suono. Ora ci sembra che nel film parlato il dialogo abbia musicalmente come semplice effetto fonico, importanza non minore di quella del quadro scenico.

Gli attori dei quali si vale correntemente il cinema parlato sono per lo più degli attori teatrali. Il loro impiego è certo più pratico e più comodo poichè essi imparano facilmente la loro parte e la pronunciano senza gravi difetti, ma non si considera che il difetto maggiore degli attori teatrali è nella impostazione forzata e innaturale della voce. Essi parlano sempre, come è necessario a teatro, per essere ascoltati dall'ultima fila del loggione, il che è a scapito delle sfumature e delle mezze tinte, che costituiscono il fascino della recitazione cinematografica. Essi parlano inoltre con lo stesso tono, si trovino in una piazza o in una camera, mentre è noto come l'ambiente agisca normalmente sull'altezza dei suoni. Non minore influenza ha la luce. In una camera buia o nella penombra si parla con altro timbro che in un ambiente illuminato. Con ben differente intonazione di voce parla infine un intellettuale o un popolano, un giovane o un vecchio. Il cinema ci ha resi sensibili non solo alla bellezza mutevole del volto umano (il teatro moderno non ha più la maschera immobile ma ha sempre la maschera che come vorrebbe A. G. Bragaglia dovrebbe essere mobile) ma alla musicalità della voce umana.

Per rendersi conto di quanto diciamo basta paragonare certi film americani nella versione originale e in quella doppiata, pur riconoscendo che il sonoro di molti film doppiati è superiore purtroppo a quello di molti film originali, che non vogliamo per discrezione ricordare. Si ricordi il sonoro di *Eschimo*, un film che tutti hanno visto nella edizione originale, o la recitazione della Garbo nella *Signora delle camelie*. E quanto a possibilità di effetti, si pensi alla scena della *Tragedia della miniera* di Pabst, in cui la voce del vecchio minatore che cerca il figliuolo disperatamente, risuona nel silenzio ermetico sotterraneo .

Oltre gli effetti delle voci singole, occorre considerare quello di due voci differenti. Le quali bisogna che siano intonate e non, come spesso succede, ciascuna per così dire in un tono differente.

Tutto questo ci porta a considerare il dialogo cinematografico. Il quale deve aver tutt'altro ritmo e struttura di quello teatrale. Nel dialogo teatrale vi è ancora qualche cosa che ricorda l'antica « sticomia » della tragedia. In questa ogni interlocutore pronuncia un certo numero di versi, di maniera che si produce un vero e proprio parallelismo. Il procedimento, che dura nella tragedia in versi italiana e francese, ha lasciato tracce anche nel teatro di prosa, nel senso che le battute del dialogo si succedono e si alternano quasi senza interruzione, con una certa euritmia. Il che accade anche perchè nel teatro, che resta una forma essenzialmente verbale è sopratutto il dialogo che deve mettere al corrente lo spettatore della vicenda scenica. Il cinema invece, anche se sonoro, è essenzialmente visivo.

Il dialogo, come nella vita deve essere ellittico ed integrato dalla visione di particolari espressivi e di pause significative. I *primi piani* che di solito sono adoperati in modo convenzionale, vanno adoperati ad illuminare certe battute significative e debbono spesso *seguire* le battute cui si riferiscono, perchè nella vita accade che l'attenzione si porti sul volto dell'interlocutore quando si è stati già colpiti da ciò che si è detto. Altre volte i primi piani vanno introdotti a sottolineare l'interesse crescente di tutto il dialogo. Ma in ogni caso l'elemento plastico o visivo deve seguire il movimento intimo del dialogo. Infine il movimento o il « passo » di tutto il dialogo che di tranquillo può diventare concitato o viceversa, è cosa che non può essere indicata nella sceneggiatura, e che va *sentita* dal regista. La cosa ad ogni modo è di estrema importanza perchè la stessa scena può risultare un capolavoro o una cosa insignificante a seconda che sia interpretata nel suo movimento giusto o altrimenti.

Altra cosa importante è la fine della scena rispetto alla seguente. Vi sono delle scene che si debbono troncare bruscamente specie quando ad una scena lenta succede una sequenza concitata. È un fatto che trova riscontro nel campo della musica. Ma in altri casi occorre, per così dire, che la scena finisca con un punto coronato o una pausa che crei il distacco necessario. Ora di solito le pause non esistono nei film correnti. Quando il dialogo è finito, si ritiene opportuno tagliare la scena, sì che la vibrazione delle ultime parole resta come soffocata. Spesso non si tratta neanche di montaggio ma di vera e propria mancanza di fotogrammi, sì che la scena dà la sensazione di una stampa smarginata.

La stessa assurda economia di pellicola alla fine delle scene si riscontra nelle scene mute che debbono essere integrate dalla musica. Esse sono quasi sempre troppo corte, e quando è il momento della sincronizzazione, si è costretti ad accorciare la musica, il che dà poi la sensazione che sia ingombrante e insignificante nello stesso tempo, ridotta così ad un moncone informe. Ora bisogna osservare che le scene mute che nel film sonoro hanno acquistato a poco a poco importanza debbono avere un ritmo affine a quello delle scene parlate, poichè il passo del film parlato è assai più moderato di quello del film muto, che si svolgeva in una atmosfera irreale.

Un ritmo più ampio va osservato intanto nelle sequenze dei gruppi di scene. Si ricordino per esempio quelle di *Mancia competente* di Lubitsch, un regista che, come abbiamo osservato altre volte, ha dimostrato di avere un certo senso del ritmo. Un altro film che, per quanto mancato sotto molti punti, è ricco di insegnamenti, è *Capriccio Spagnuolo* di Sternberg, in cui la costruzione ritmica simile a quella di un Rondò, è accentuata dal ritorno periodico di certi temi musicali. Ma per dare un esempio pratico di come la sceneggiatura debba avere una struttura più musicale che logica s'immagini un gruppo di scene che rappresenti l'improvvisa incursione aerea di aeroplani nemici in una città. Queste scene che debbono avere il ritmo di un *Allegro concitato* ed avere uno sviluppo conveniente a dare la sensazione dell'orrore e dell'incubo, per ottenere un effetto più impressionante, dovrebbero essere precedute da un gruppo di scene che diano una sensazione di calma e di tranquillità: che ritraggano per esempio l'interno di una casa borghese, in cui una famiglia è raccolta intorno alla tavola imbandita, in cui i discorsi pur accennando alla possibilità di una guerra non lasciano supporre una incursione imminente. Si tratta in altre parole di stabilire come un *Adagio* introduttivo, che sarà troncato bruscamente da una esplosione improvvisa e dall'urlo delle sirene che sottolineeranno tutte le scene seguenti. Le quali saranno concluse dal ritorno dell'*Adagio introduttivo*, ossia dallo spettacolo della desolazione prodotto dall'incursione nella stessa casa. In altri termini, la lunghezza dei tre gruppi di scene, deve essere determinata da una sensibilità musicale più che logica.

La stessa sensibilità deve determinare tutta la struttura del film in genere.

Vi sono dei film, come *Capriccio Spagnuolo* che abbiamo citato, che sembrano costruiti come un Rondò, che è una composizione musicale in cui un tema riappare periodicamente quasi immutato, alternato sempre

da motivi differenti. Altri film si possono paragonare ad una fuga; un componimento in cui un tema principale, detto soggetto, è sempre accompagnato da un altro tema detto contrasoggetto, (nei film vi sono quasi sempre due temi) e seguito dalla *risposta*, dalla ripercussione cioè del tema alla quinta superiore. Il tema, il contrasoggetto e la risposta riappaiono varie volte durante la composizione nei toni affini al principale, fino alla fine della composizione con sempre più immediata rispondenza della risposta, il quale procedimento prende nome di *stretto*, dallo stringersi delle parti. Questo stretto finale, se si consideri, non è altro che il così detto finale all'americana di Griffith, in cui per esempio la visione dell'innocente che sta per subire il supplizio e quella del treno in corsa che porta il messaggio salvatore si alternano con effetto irresistibile.

Tutto quello che si è detto potrà sembrare eccessivo a chi del cinema ha una concezione puramente meccanica, ma in fondo è rigorosamente esatto e il fascino di certi film o di certe sequenze di film, fra cui, perchè non ci si accusi di esterofilia, vogliamo citare quella felicissima della chiamata alle armi e della partenza degli alpini in *Scarpe al sole*. Della quale sequenza va data lode non tanto al regista, quanto al musicista, chè è la musica che ne ha determinato il montaggio.

Tutto questo riconferma quanto abbiamo già accennato, che cioè la sceneggiatura non va fatta come la calza tanto al giorno ma va costrutta e composta come un poema sinfonico. L'importante non è solo nel trovare una successione di belle scene (questo poteva bastare se mai ai tempi del film muto), ma nello sviluppare convenientemente, ossia musicalmente.

* * *

Finora intanto, occupandoci dell'elemento specificamente musicale del film, che ha acquistato importanza con l'avvento del sonoro, abbiamo trascurato quello che resta l'elemento essenziale del cinema, l'elemento visivo fatto essenzialmente di ombre e di luci. Perchè il cinema più che una pittura in movimento, come dicono gli inglesi, va considerato come una diapositiva in movimento, vale a dire una immagine proiettata su lo schermo per mezzo di una sorgente di luce viva e reale.

La luce è pertanto l'elemento essenziale del cinema, il suo naturale mezzo di espressione. Dal che si deduce l'importanza della illuminazione nella messa in scena cinematografica, in una parola della fotografia

che di solito viene abbandonata all'arbitrio o alla buona volontà dell'operatore. Ora quello che importa nel film è lo stile omogeneo e adeguato al soggetto della fotografia. È inutile pertanto anzi dannoso far mostra di virtuosismi fotografici in un film realistico di ambiente moderno, o peggio introdurre ogni tanto dei quadri di paesaggi pittoreschi, che nel complesso appaiono come degli *a solo* dell'operatore. Si ricordi la fotografia dei film di Charlot che è stata definita brutta da molti critici superficiali, ma che ha lo stile incisivo di certi disegni a carbone di grandi maestri.

Ben altra cosa è quando si tratti di soggetti storici o di un'epoca passata, in cui sia necessario ispirarsi allo stile dei pittori dell'epoca, che sono del resto i documenti più sicuri per una ricostruzione. Si consideri in questo campo il partito che ha saputo trarre il Feyder dai pittori olandesi nella *Kermesse eroica* di cui « Bianco e Nero » ha ritenuto giustamente istruttivo pubblicare lo scenario.

Oltre questi elementi per così dire statici, che riguardano cioè la messa in scena e l'illuminazione e lo stile delle inquadrature bisogna considerare quelli dinamici che si potrebbero dire anche musicali: elementi che determinano un ritmo in quelli statici. Essi sono costituiti dai vari obbiettivi che avvicinano o allontanano il punto di presa, dall'obbiettivo a fuoco variabile che rende possibile lo spostamento del punto di presa che viene realizzato normalmente dal carrello, e della panoramica.

Tutte queste sono cose facili ad elencare ma difficili ad adoperare e noi non abbiamo certo l'intenzione di compilare un formulario per gli aspiranti direttori.

Da quanto abbiamo detto tuttavia, concludendo, si possono desumere due cose: che cioè il cinema è il più complesso e raffinato mezzo di espressione in cui confluiscono tutti gli elementi delle arti dello spazio e del tempo, e che il regista deve avere una sensibilità non solo di un pittore ma di un musicista, e le attitudini non solo di un regista teatrale ma di un direttore di orchestra.

Il che vuol dire in fondo che registi si nasce e non si diventa.

S. A. LUCIANI

L'industria cinematografica

L'industria cinematografica e i suoi rapidi progressi

La cinematografia ha il passo svelto!

Nel 1895 è una curiosità scientifica; nel 1900 un'attrazione da «fiera»; nel 1913 è già un'importante industria per qualche nazione europea (e in primo luogo l'Italia) ma di diffusione ancora limitata, poi, mentre l'Europa, dopo la guerra, è intenta a rimarginare le proprie ferite, gli americani prendono il sopravvento e dal 1920 il cinematografo progredisce a tempo di record diventando un'industria mondiale tra le maggiori. Nel 1928 l'Europa tenta di opporsi al predominio cinematografico americano e... scoppia il sonoro. L'Europa controbatte l'industria americana con la stessa sua arma: il parlato, e l'America apre nuovi stabilimenti in Europa e produce film nelle varie lingue. Nella coscienza di tutti i popoli civili si rafforza frattanto l'idea della necessità di avere un'industria cinematografica nazionale che valga a mantenere costantemente vivo lo spirito, le tradizioni, i sentimenti più sani delle proprie genti e interviene la legge a protezione delle cinematografie nazionali, là dove la concorrenza delle industrie straniere più agguerrite e potenti, minaccia di soffocare ogni impulso di produzione in patria. Si giunge così ai nostri giorni in cui ogni nazione ha dato impulso ad una propria industria cinematografica che, appoggiata e difesa dai più saggi governi, trova ogni giorno maggiore incremento.

All'orizzonte intanto si profilano nuove incognite: il film a colori, il film grand'angolare di formato maggiore dello standard, il film stereoscopico; si perfeziona quanto già esiste, si creano nel pubblico nuovi desideri, ci si appropria dei più disparati brevetti che, abilmente sfruttati, possono divenire potentissime armi per il consolidamento delle posizioni raggiunte, per l'acquisto di nuove.

Quarant'anni or sono un solo schermo in tutto il mondo si animava: quello installato dai fratelli Lumière nel locale sotterraneo di un caffè parigino. Oggi decine e decine di migliaia di quadri bianchi propagano giornalmente in tutto il mondo dinanzi a milioni di spettatori l'innumerevole produzione di una delle principalissime industrie mondiali.

Difficoltà frapposte allo studio della cinematografia - L'origine recente - La mancanza di un indice di utilità

Nulla crediamo sia più difficoltoso dello studio di una evoluzione di origine recente, che si trasformi e progredisca sotto i nostri occhi; nulla crediamo più arduo che afferrarne la portata, scorgerne l'influenza nel tempo e nello spazio: così infatti nello scorso secolo persone eminenti rifuggivano dal dare importanza alla nascente industria ferroviaria; così ieri gente d'ingegno non aveva fede nelle possibilità dell'aviazione commerciale; così oggi noi pure non ci rendiamo forse esatto conto dell'influenza che apporta la generalizzata elettrificazione, la moltiplicazione degli autoveicoli, la diffusione della radiotelefonia, il propagarsi della cinematografia.

Ad accrescere l'accennata difficoltà per quanto riguarda in special modo l'industria di cui ci occupiamo e altre che pure costituiscono il nerbo di molte economie, contribuisce non poco la mancanza di un indice che denoti con qualche sicurezza il grado di utilità apportata da tali industrie all'economia nazionale, non solo direttamente con il commercio dei prodotti, ma anche indirettamente come mezzo di propaganda di altre industrie, di altri commerci nazionali.

Causa di ciò è anche la diffusa tendenza ad attribuire prevalente importanza a quanto si pesa a scapito di quello che non si può pesare: è infatti con danno insidioso per l'economia di un paese che gli uomini d'affari (e non soltanto quelli) si lasciano facilmente attrarre e danno importanza talora esagerata alle industrie pesanti, alle cifre impressionanti di tonnellate prodotte, al numero di vagoni caricati, a tutto danno delle industrie leggere che sfuggono ai calcoli e per le quali talvolta la materia è quasi un pretesto più che una necessità.

Questa tendenza può comprendersi tuttavia facilmente: come è agevole cogliere al passaggio e computare delle tonnellate di minerale, dei quintali di grano, degli ettolitri di olio, dei chilovatts di energia,

altrettanto è difficile arrestare e valutare alla giusta importanza il prodotto dei nostri artigiani della moda e del mobilio, il servizio reso dalle nostre industrie turistiche o altro.

Certo gli economisti e gli uomini politici cercano di tener calcolo di questi elementi essenziali, ma da tali industrie non si ricavano facilmente dati statistici per cui chi è specializzato in tale scienza s'interessa con predilezione alle industrie metallurgiche, chimiche, elettriche che gli danno l'impressione confortevole di ritrovarsi su un terreno solido: chiunque cerchi di formarsi un'idea esatta delle condizioni dello sviluppo economico nazionale, deve pertanto reagire contro questa tendenza e porre la massima attenzione anche alle industrie che, in margine alla statistica, hanno talvolta un'importanza essenziale sulla struttura economica di un paese.

LA RACCOLTA E LO STUDIO DEI DATI STATISTICI

Abbiamo accennato ad un'industria «in margine alla statistica» ed è bene specificare subito quanto intendemmo dire: è nostra opinione che non sia possibile dedurre dati statistici certi da un'industria i cui prodotti trascendono, per così dire, si astraggono, dalla pura materia: ma anche là dove possiamo ricavare tali dati e annettere ad essi una certa esattezza è oltremodo difficile dedurre conclusioni utili e sopratutto non azzardate.

Una statistica doganale dettagliata, per esempio, ci può riferire che in un certo periodo di tempo da una data nazione è stato esportato un certo metraggio di pellicola positiva (fino a pochi anni or sono in alcuni Stati, tra cui l'Italia, la misura era data in chilogrammi). Se la statistica non pone altri dati sarà impossibile conoscere il metraggio medio delle copie esportate e dedurne giudizi sui progressi e regressi dell'industria: 100.000 metri di pellicola possono rappresentare sia 50 copie di un soggetto a lungo metraggio, sia 350 o 400 copie di soggetti a corto metraggio (complementi di programma, avvenimenti, etc.); ma anche ammettendo di conoscere a qual numero di copie tale metraggio si riferisca, cosa ne potremo dedurre?

A quante copie positive corrisponde l'esportazione di una copia negativa? E da una copia positiva non ne verranno riprodotte molte altre a controtipo? E se sappiamo che in un paese d'importazione si stampano normalmente dieci copie per ogni negativo importato, non ne possono

venire stampate altre per la riesportazione? Non può essere inviato ad altra nazione lo stesso negativo? Ecco che uno Stato al quale la esportazione di un dato paese risulta nulla, usufruisce dello stesso materiale di questo paese che già fu sfruttato in altro e che può essere usato ancora, teoricamente, all'infinito.

Un altro dato che spesso è riferito nelle statistiche doganali è il valore equivalente ad un dato metraggio: è irta di difficoltà l'impresa di valutare l'influenza del cinematografo sulla bilancia dei pagamenti; i benefici dei produttori esteri non derivano tanto dal prezzo di vendita del film impressionato quanto dal canone per il noleggio delle copie: cioè da esportazioni invisibili; la valutazione quindi basata sul prezzo di vendita più o meno certo non può essere attendibile, nè, tanto meno può essere attendibile qualsiasi valutazione basata su altri criteri, troppi essendo gli elementi, talora imponderabili, che costituiscono il valore di un negativo.

Anche i dati statistici sulla produzione di un dato paese ben poco possono dirci con sicurezza.

Nel 1924, ad esempio, il metraggio di pellicola impressionata prodotto dall'Italia si avvicinava molto a quello prodotto dalla Germania; ma mentre in questa nazione esisteva già una vera e propria industria che in breve volger di tempo acquistava assoluta predominanza sulle altre industrie europee, in Italia la produzione, salvo ben poche eccezioni, era ormai frutto del lavoro di una trentina di gruppi di persone che giravano i film all'aperto senza il minimo apparato industriale nè, purtroppo, eccessivo senso artistico, film di costo assai limitato rapidamente sfruttabili nei locali dei piccoli centri di provincia, ben spesso della sola regione in cui erano prodotti.

Di un'altra incertezza vogliamo dire, forse comune ad altre industrie sopratutto artistiche: il computo del valore da assegnarsi a ciascun prodotto: a costi uguali di produzione possono far riscontro valori assai diversi, non solo, ma a costi assai diversi possono far riscontro valori pure assai diversi, ma diametralmente opposti al costo.

L'industria viene generalmente trascurata

Alle accennate difficoltà, un'altra se ne aggiunge propria dell'industria cinematografica: l'insidia di considerarla più come divertimento che come vera e propria industria; domandate all'improvviso ad un banchiere, a un industriale ad un commerciante, che cosa ne

pensi del cinematografo: vi risponderà che gli piace o non gli piace assistere a tal genere di spettacoli; che è miglior cosa per un operaio andare al cinematografo piuttosto che all'osteria o altre edificanti risposte del genere: se poi gli parlate d'industria cinematografica ottanta volte su cento vi farà chiaramente comprendere d'ignorarla completamente, o almeno di non averla mai considerata tale. Ben pochi sono infatti gli esponenti della produzione e del commercio che sembrino rendersi conto dell'importanza dell'industria cinematografica e quanto meritino osservazione i problemi economici sociali e nazionali imposti dalla cinematografia, o dalla stessa con la più efficace delle propagande, ben spesso risolti.

La severità della censura cinematografica di ogni paese, severità che non si limita alla sola morale, può dimostrare la riconosciuta importanza della nostra prima asserzione e la cura che si pone a controllare la propaganda infallibile di idee economiche, sociali, politiche per mezzo della cinematografia; si noti, d'altra parte la diffusione enorme, ad esempio, delle automobili di tipo americano in Europa e si consideri se a lanciare tale prodotto che, fra l'altro, non si addice perfettamente al nostro tipo di strade, non contribuì potentemente il film americano: senza dubbio alcuno.

La cinematografia impone idee e problemi, risolve questioni di vitale interesse per le nazioni: per questo solo aspetto risulta chiarissima l'importanza eccezionale della cinematografia dal lato politico-economico, importanza che in Italia è stata pienamente riconosciuta con la creazione della Direzione Generale della Cinematografia, valida collaboratrice e incitatrice di ogni sana iniziativa nazionale. Interesse eccezionale la cinematografia ha poi indiscutibilmente anche come industria di per sè stessa, quale produzione di materiale commerciabile.

Importanza della cinematografia come industria

Soffermiamoci a considerare e a valutare l'importanza della cinematografia quale industria.

La statistica dell'industria cinematografica è ai suoi primordi ovunque, ma in Italia specialmente si limita a poche cifre non ben specificate e talvolta in forte contraddizione con altre statistiche: dobbiamo quindi basare quanto veniamo esponendo, su alcuni dei dati raccolti con molta pazienza dal francese Coissac sulle industrie d'America e di Francia

tenendo presente che le condizioni della cinematografia italiana sono state, nel dopoguerra, alquanto peggiori di quelle della cinematografia francese.

Alla fine del 1929 il numero delle sale cinematografiche a pagamento ammonterebbe in tutto il mondo a 120.000 delle quali 21.000 negli Stati Uniti, 8.000 in Russia, 5.600 in Germania, 4.000 in Inghilterra, 4.000 in Francia, 3.200 in Italia, 2.000 in Spagna, 1.400 in Australia, 1.300 in Giappone.

Per maggior costo d'impianti, per brevetti, aumento di mano d'opera specializzata e maggior sciupìo di materiale, la produzione sonora ha contribuito d'altra parte ad accrescere il già ingente capitale investito nella industria cinematografica mondiale. Secondo il Coissac, dal 1927 al '29 esso oscillerebbe dai 60 ai 75 miliardi di lire, dei quali la metà nei soli Stati Uniti, dove tale industria passava nel '29 al secondo rango subito dopo quella delle conserve alimentari.

Un memorandum ufficiale del governo americano constata che dal 1924 l'industria cinematografica ha contribuito in larga misura a migliorare la bilancia commerciale.

Nel 1926, per esempio, la bilancia dei pagamenti degli Stati Uniti si è chiusa con un deficit di 509 milioni di dollari per cui i 75.000.000 di dollari pagati dall'estero all'industria cinematografica americana costituiscono per la nazione un cespite tutt'altro che trascurabile. Si pensi, per dare un altro esempio, che la nostra produzione si aggira dalle 30 alle 50 pellicole annue, che in Italia sono necessarie 300 pellicole all'anno, e che di queste i 3/5 vengono importati dall'America, diverrà evidente che Joan Crawford e Gary Cooper sono delle attività meravigliose per il loro paese.

Non è il caso di accennare qui all'impiego della mano d'opera, dell'attrezzatura e del materiale nazionale nell'industria cinematografica essendo ciò comune a questa come a tutte le altre industrie in genere; vogliamo invece far notare, come esempio, quale impulso e quale diffusione abbiano ricavato dalla cinematografia le industrie meccaniche e sopratutto elettriche americane recentemente col film sonoro: l'interesse assai vivo in ogni ramo (bancario, commerciale, industriale) per la cinematografia, la perfetta conoscenza dei suoi sviluppi, la possibilità di valersi di grandi stabilimenti filmistici fecero sì, che, con l'aiuto dei capitalisti interessati, scienziati e ingegneri, potessero porsi alla ricerca del nuovo, al perfezionamento di quanto già acquisito permettendo all'industria americana di valersi di brevetti che, abilmente sfruttati, do-

vevano darle il predominio su tutti i mercati del mondo. Tra tante, una sola di queste la Western Electric Co., ha installato e noleggiato per un periodo minimo di dieci anni (non venduti) circa 7.500 apparecchi di riproduzione sonora nel mondo intiero (dicembre 1930) dei quali 4.700 negli Stati Uniti, 175 nell'America del Sud, 350 in Australia, 1.150 in Inghilterra e Irlanda, 100 in Francia, 25 in Italia, 46 in Spagna, 14 in Giappone: si pensi che per ogni apparecchio detta società percepisce dalle 20 alle 70 mila lire annue e apparirà palese di quale ausilio è stato per essa l'industria cinematografica americana, la quale non solo le ha permesso di costruire un apparecchio veramente perfetto ma, valendosi di una propria posizione di monopolio, lo ha imposto nel mondo intiero: non importa far presente quale beneficio l'intera nazione può trarre dallo sviluppo e dal predominio all'estero di società sul tipo della Western Electric.

Degno di nota, a conforto del nostro asserto, è il fatto che là, dove lo sviluppo dell'industria cinematografica è notevole, come in Germania, non un solo apparecchio Western è stato installato: l'assoluto dominio del mercato è riserbato all'industria nazionale.

La cinematografia e la propaganda nazionale

È nota l'estensione e la crescente importanza che vanno assumendo ovunque la pubblicità e la propaganda.

Benchè ci si trovi di fronte ad un'altra industria della quale è ben difficile pesare, valutare i risultati economici: tuttavia non vi sarà persona alcuna che vorrà disconoscere la potenza odierna dell'industria reclamistica: non vi è branca alcuna della vita economica e sociale che non ricorra ai molteplici mezzi che fornisce l'arte pubblicitaria, anche se, a prima vista, taluna di tali branche sembri lontana dal commercio propriamente detto.

Gli Stati Uniti durante la guerra hanno dato sempre maggiore importanza alla propaganda: le religioni stesse si giovano attualmente della stampa, della radiotelefonia, del cinematografo per mantenere la fede e accrescere le fila dei devoti.

Ora noi affermiamo che non esiste al giorno di oggi un mezzo di propaganda nazionale all'estero che sia da paragonare come efficacia al cinematografo. Nulla vi è infatti di più comprensibile ovunque, anche in quelle nazioni e in quelle colonie che si trovano refrattarie alla sug-

gestione della stampa e della voce umana: la lingua visiva dello schermo è la più internazionale poichè non ha necessità di accento alcuno, ed è il più perfezionato esperanto.

Ogni bobina di film esportata porta con sè un tratteggio etnico, costumi, paesaggi, etc. direttamente accessibili agli spettatori di tutti i continenti; al giorno d'oggi, grazie alla cinematografia, gli usi, i costumi, le officine, i divertimenti americani, la fisionomia delle principali città d'America sono divenuti famigliari agli spettatori italiani mentre prima della guerra l'America, malgrado gli articoli di Barzini, era terra sconosciuta per la maggior parte degli italiani, anche di una certa coltura.

La propaganda cinematografica può rivestire due forme, cosciente o incosciente, diretta o indiretta.

Con propaganda diretta noi alludiamo ai film documentari destinati ad attrarre l'attenzione sulle ricchezze di una regione, sulla importanza di un'industria, sulle bellezze naturali di un paese, su l'eleganza di un genere particolare di moda e influenzare in tal modo il compratore il turista, l'azionista straniero. Già qualche Stato, alla vigilia dell'emissione di un prestito su mercati stranieri, la fece precedere da un'intensa campagna di proiezioni di grafici, paesaggi, costumi, etc.

Parrebbe a prima vista che tal genere di cinematografia potesse svilupparsi anche senza una vera industria cinematografica: ma tale supposizione è del tutto errata e sarebbe assai opportuno che gli industriali non lo ignorassero; perchè un film sia efficace occorre che sia l'opera di un regista profondo in tutte le finezze del taglio e del montaggio e che sappia vedere con occhio esperto le scene che è incaricato di trasportare sullo schermo, con quel ritmo indefinibile che è la essenza stessa dell'arte cinematografica. Non importa se egli non conosce la tecnica della specialità da presentare al pubblico; egli deve essere libero di scegliere quanto lo ha interessato benchè inesperto e di inscenarle come meglio gli aggrada: sarà proprio questo contrasto tra la poca esperienza circa l'oggetto da lanciare e l'abilità di realizzatore che più riuscirà a colpire l'attenzione del pubblico anch'esso profano. Per realizzare tale programma occorre un direttore provetto, che si sia formato alla rude scuola dei film d'arte e che non sia ormai indifferente alle meraviglie dell'industria come spesso accade per i realizzatori professionisti dei documentari.

Concludiamo con l'affermare che non è possibile trovare dei registi che diano sicuro affidamento, che dove si siano sviluppate delle possenti industrie cinematografiche, per cui anche il semplice documentario,

benchè in margine alla grande industria cinematografica, non può essere efficace senza di essa.

Per quanto interessante possa essere la pubblicità a mezzo schermo fine a sè stessa, passa sempre in seconda linea di fronte alla propaganda indiretta, quella che emana dai film girati senza scopi prefissi e che è tanto più efficace in quanto non denunciata.

Nessuno è più adatto ad essere influenzato dello spettatore al cinematografo: tutto concorre a metterlo in una condizione di concentrazione tale da renderlo vulnerabile alle impressioni dello schermo: la oscurità, l'ingrandimento, i sottotitoli in lettere enormi, la posizione comoda, l'accompagnamento musicale contribuiscono a questa azione suggestiva: bisogna poi tener conto del prestigio esercitato dalle vedette, dagli astri del cinema sui loro fedeli, prestigio accortamente mantenuto con gli artifici di una pubblicità variatissima, e il desiderio, sempre vivo nelle classi popolari, di imitare il genere di vita e gli usi delle classi elevate; a questo riguardo le sale cinematografiche offrono un posto d'osservazione eccellente: per tali ragioni il cinema può divenire sia all'estero che all'interno il veicolo delle mode, dei costumi, dei prodotti, anche dei nuovi modi di pensare: già accennammo alla diffusione delle automobili americane in Europa, ma, a parte i baffetti alla Menjou o gli occhiali alla Harold, non è evidente l'influenza del cinema sulla così rapida espansione della moda dei capelli corti? L'uso del vestito da lavoro in tela in un sol pezzo dell'operaio americano è stato diffuso in Europa con i film ed egualmente se le donne autiste si sono moltiplicate da qualche anno in Europa appare chiaro che un buon contributo a vincere le loro apprensioni debba esser stato dato dalle eroine dei film americani.

Non è dubbio che sotto certe condizioni il cinematografo possa esercitare un'influenza decisiva su l'orientamento della moda, la scelta dei mobili, l'acquisto di accessori della vita corrente, la creazione di correnti turistiche, la volgarizzazione di speciali apparecchi casalinghi, la divulgazione di certi generi di sport, etc. Deve risultare palese quale interesse hanno le nazioni più progredite e orientate verso le industrie di lusso e di turismo a non lasciarsi eliminare dagli schermi mondiali: supponiamo, per esempio, che la Germania divenga il solo paese che riesca a rendere internazionali i propri film, è certo che, impressionati incoscientemente dalle scene famigliari della vita tedesca svolgentesi sotto i loro occhi e dalla bellezza dei paesaggi dove le scene saranno state girate, numerosi turisti, a dispetto del prestigio di Venezia, Parigi

o Londra, saranno spinti a visitare la Germania, con quale scapito per le altre nazioni è facile immaginare.

Ma dove la propaganda del cinematografo può svolgersi con la maggiore efficacia è presso le razze primitive, presso le masse analfabete e precisamente sulle popolazioni asiatiche e africane, sorde agli altri generi di pubblicità; stampa, affissi, radio: proprio tali popolazioni saranno un giorno non lontano lo sfogo maggiore alle industrie pletoriche europee e americane. Si disse che se ogni indù acquistasse una camicia di cotone di più, Manchester avrebbe una era di prosperità senza precedenti e il De Schacht ha scritto: « Che non mi si parli più di sovraproduzione alcuna fino a che l'ultimo dei negri africani non avrà installato un apparecchio radio nella sua capanna ». Ora queste necessità, nuove apportatrici a loro volta di benessere, è il cinematografo senza dubbio che contribuirà maggiormente a crearle e sarebbe assai spiacevole se tutto il merito e i vantaggi di questa iniziazione fosse riservato alle altre nazioni, esclusa l'Italia, disposte a fare un serio sforzo di rinnovamento cinematografico.

Il cinematografo forza sociale

Meraviglioso istrumento di propaganda, il cinema è anche una « forza sociale » della quale si deve tenere il maggior conto: abbiamo già accennato alla forza d'attrazione che l'arte cinematografica esercita sul pubblico; gli apre la mente a forme di esistenza alle quali aspira vagamente, gli fa vedere paesi esotici di cui il solo nome risveglia in lui risonanze misteriose, gli rappresenta visioni del passato, etc... A nostro avviso questa è cosa eccellente: infatti, per quanto poco propizia sia l'opinione sul valore estetico dei film, occorre riconoscere che lo svago di una serata passata dinanzi allo schermo è forse il divertimento più sano che, eccezion fatta per lo sport, venga offerto alle masse operaie, ed è certo che il cinematografo strappa ogni sera migliaia di lavoratori all'osteria. Se in qualche grande città si è potuto constatare una netta diminuzione dell'ubriachezza, ciò lo si deve in prima linea al cinematografo e allo sport.

D'altra parte, benchè si debba fare qualche riserva su molti film prodotti in serie con scopi assolutamente mercantili, è indubbio che il cinematografo pone un sempre maggior numero di soggetti veramente artistici dinanzi agli occhi dei suoi fedeli, mostrando loro l'originalità

delle civiltà ormai sparite, l'interesse drammatico delle grandi vicende della storia, lo splendore dei paesaggi d'oltre oceano, la diversità degli ambienti umani e, sopra ogni cosa, la bellezza di quel gesto famigliare, di quel minuto quotidiano, di quella successione di atti minimi, di quel dolce sorriso che l'occhio minuzioso dell'obbiettivo ci aiuta a percepire.

Se si fa la comparazione tra il livello estetico del cinema e quello delle produzioni letterarie e musicali, (giornali, dispense, romanzi, canzoni) date in pasto alle folle, qualunque spirito imparziale riconoscerà che il primo è assai più elevato; ma dipende molto dalle autorità il miglioramento ancora maggiore di tale livello artistico con l'impedire che questo incomparabile strumento di penetrazione psicologica resti in mano a gruppi con interessi essenzialmente mercantili o in possesso di case straniere.

Problema formidabile, solo che si pensi all'indirizzo che le impressioni visuali ripetute fanno subire, col tempo, al cervello degli spettatori, solo che si pensi al carattere internazionale delle opere dello schermo, che, a differenza delle opere letterarie, con lievi ritocchi possono essere messe alla portata dei pubblici e delle razze le più varie.

Se un gruppo munito di abbondanti capitali si assicura il concorso di abili direttori e monopolizza le sale di proiezione, qualora l'intenzione di propaganda non sia troppo fine a sè stessa, ma venga mantenuta come in un secondo piano, gli sarà agevole, per esempio, mettere al servizio della lotta di classe un mezzo infinitamente più potente di qualunque gesto, di qualunque discorso o altro, dato che niente è più facile che inculcare negli spettatori i sentimenti più diversi, il ribrezzo, l'invidia, l'odio, l'animazione, l'emulazione, la passione con film opportunamente redatti. Le grandi organizzazioni politiche cercano sempre maggiormente di monopolizzare questa nuova forza che permette loro la conquista di un sempre maggior numero di proseliti.

Non parteggiando per i film a tesi, pensiamo che il mezzo migliore per neutralizzare e controbattere l'effetto di proiezioni con scopi tendenziosi composte da agenti camuffati da direttori di scena, consista nell'alimentare gli schermi di buoni film che, pur senza scopi prefissi, siano prodotti con senso artistico e moralità.

L'importanza industriale del cinematografo, il valore dei film come veicolo di pubblicità, la cura della propaganda intellettuale nazionale, la preoccupazione di non lasciar sviare la minima parte dell'anima nazionale debbono rendere evidente la necessità che ogni grande nazione

sviluppi una propria industria cinematografica e segua una propria « politica del cinematografo ».

Una simile politica non poteva mancare in Italia. Quale guida e consiglio dell'industriale cinematografico e allo scopo che le sue direttive personali non venissero inconsciamente a deviare da quelli che sono i superiori interessi della nazione, fu creato un apposito organo statale: la Direzione Generale per la Cinematografia.

La tutela per una più sana industria e gli incoraggiamenti per una produzione spiccatamente italiana già danno i loro frutti con un incremento nell'industria e nell'esportazione di film nazionali.

I primordi

A chi attribuire l'invenzione della macchina da presa e da proiezione è cosa assai incerta: l'America vede in Edison il vero padre della cinematografia: l'Europa considera i fratelli Lumière come primi inventori, non solo, ma propagandisti della industria novella.

In realtà se ambedue i nomi contribuiscono in modo indiscutibile, se pur con diversa fede, a darci quella che è l'odierna cinematografia, l'invenzione è dovuta alla sintesi di studi e ricerche svolte da molti scienziati nel volger dei secoli. Accenneremo qui, appena, alla idea fondamentale, sebbene antica quasi quanto l'uomo, di rappresentare avvenimenti svoltisi in tempi diversi riproducendo in disegni o sculture gli stessi personaggi in momenti e situazioni successive; ricordiamo a questo proposito le lastre di pietra rinvenute a Giava sulle quali, veri fotogrammi, è scolpita la vita di Budda e, autentico film storico, la cronologia delle vittorie romane sui Daci scolpita sulla colonna Traiana in Roma; ma non vogliamo certo risalire per un abbozzo di storia del cinematografo a tempi così lontani da noi. Il primo nome a cui invece conviene soffermarsi è quello del napoletano Giambattista Della Porta, vissuto nella seconda metà del sedicesimo secolo; ancora giovanissimo, aveva esperimentato « una scatola chiusa con una piccola apertura munita di una lente attraverso la quale penetrano incrociandosi i raggi riflessi dagli oggetti esterni, la cui immagine va a riprodursi su uno schermo posto ad una certa distanza ». Era questa la « camera oscura ».

Padre Anastasio Kircher, nato nel 1601 a Heysen in Germania ce ne riporta nell'opera « Ars magna lucis et umbrae » una esatta descrizione e quindi descrive anche un nuovo strumento che probabilmente

dal libro « Magia » in cui l'argomento è trattato, veniva poi a chiamarsi « lanterna magica ».

In campo del tutto diverso, ma con ricerche essenziali vanno ricordati il Boll e il Kühn che studiarono il fenomeno della persistenza dell'impressione nella retina umana e lo calcolarono della durata di 1/8 di secondo, l'Helworth che dimostrò la continuità di visione di più impressioni successive.

Nel 1772 frattanto, a Versailles, un certo Sèraphin organizzava alcuni spettacoli pubblici che ebbero immenso successo e lo resero giustamente celebre: egli interponeva tra una fonte luminosa e uno schermo trasparente delle silhouettes di cartone articolato facendole destramente agire e rappresentando piccole scene rudimentali. L'idea non era sua chè derivava dalla Cina (ed infatti « ombre cinesi » erano chiamate) ma ben possono ritenersi tali spettacoli i più diretti precursori dell'attuale cinematografo.

A tal genere di spettacoli si dedicarono pure, un secolo più tardi, a Parigi, due disegnatori di grande talento: Emmanuel Poirè, conosciuto sotto il pseudonimo di Caran d'Ache, e Henri Rivière che installò nel « Cabaret du Chat-Noir » un piccolo guignol facendo agire, con lo stesso sistema, delle marionette e facendole parlare e cantare: anche l'attuale cinematografo sonoro e parlato trova così il suo precursore.

Dapprima gli attori venivano presentati isolati, poi a gruppi e in prospettiva ed in fine dando loro degli scenari appropriati. « L'epopea » nell'inverno 1886-87, la « Tentazione di S. Antonio » e la « Marcia alla Stella » con la perfetta unione di poesie, musica e disegni, ebbero successi clamorosi.

Ma siamo ormai nel '900, la cinematografia era nata, la concorrenza non era più possibile.

Vogliamo qui accennare ad un altro organizzatore di spettacoli precinematografici: Robertson; questi si valeva invece con somma abilità della lanterna magica e, nelle sedute iniziate nel marzo-aprile 1798, suscitarono, sempre a Parigi, enorme clamore le sue fantasmagorie nelle quali, in macabri ambienti, e fingendo manipolazioni alchimistiche, suscitava, allontanava e riavvicinava (o meglio faceva apparire, ingrandiva e impicciolìva) spettri, diavoli, defunti.

L'opera del Della Porta, del Kircher, del Boll, del Kühn, a cui già accennammo, servì frattanto di base ai successivi progressi che dovevano darci l'attuale nostra macchina da presa è da proiezione. Il primo apparecchio che dava l'illusione del movimento fu il « fenachisti-

scopo » del belga Plateau: consisteva questo apparecchio, costruito nel 1833, in un semplice disco di cartone nero da un lato e bianco dall'altro; su questo erano praticate alla periferia otto fessure tra le quali, dalla parte bianca, venivano disegnate otto fasi successive del movimento di una persona o animale: applicando l'occhio ad una delle fessure e tenendo la parte disegnata verso uno specchio si faceva rapidamente girare il disco e il disegno appariva animarsi. Dopo questo apparecchio altri ne vennero in seguito costruiti tra i quali ricordiamo il « frassinoscopo » di Reynaud, il « cronascopo » di Morton, l'« eidotropo » di Wheastone, il « corentoscopo » del Molteni (nel quale appare per la prima volta una croce di malta); il Molteni e l'Heighes applicarono detti strumenti alle proiezioni e il Reynaud stesso si avvicinò ancor più al risultato definitivo facendo passare delle striscie con 400-500 pose diverse davanti all'obbiettivo della lanterna magica, dando, per primo l'illusione del movimento sullo schermo.

Il primo brevetto in materia risale al 1861 e fu preso dall'americano Coleman Sellers con un « kinematoscopo » che assai si avvicinava a quello che è oggi la nostra macchina da proiezione. Nel 1882 Marey costruiva il suo « fucile fotografico » per studiare il volo degli uccelli e appariva così la prima macchina da presa, che consentiva di fissare dodici immagini sopra una lastra girevole per mezzo di un semplice meccanismo.

Dal « kinematoscopo » alla macchina di proiezione e dal fucile fotografico di Marey alla macchina da presa il passo è ormai breve. Tredici anni dopo infatti sorge il primo cinematografo e a ben poca cosa si riducono i perfezionamenti successivi. In ultima analisi il cinematografo è nato dal lento progredire della meccanica ottica: i suoi elementi sono quattro: la pellicola (lastra fotografica continua) dovuta al Reverendo inglese Annibale Goodwin; le emulsioni ipersensibili ideate dall'americano Eastman Kodak il quale si giovò subito in grande stile della pellicola del Goodwin: la perforazione per l'uniforme scorrimento della pellicola dietro l'obbiettivo, il più reale e maggior contributo di Edison al cinematografo e infine l'apparecchio da ripresa reversibile costruito dai fratelli Lumière.

Nel 1889 Thomas Alva Edison aveva costruito un apparecchio atto a prendere delle lunghe serie di fotografie che viste attraverso una lente in rapida successione entro una speciale cassetta davano la sensazione esatta del movimento; ma non può dirsi che il grande scienziato americano, il mago di West Point, come amavano chiamarlo i suoi connazio-

nali, avesse la precisa percezione delle possibilità future e dei progressi di cui questo suo ritrovato era suscettibile; già fin da allora tutta la sua attenzione e tutte le sue speranze erano poste su quell'altra veramente grande sua invenzione: il « fonografo ». Tuttavia tentò di rendere commerciabile questo suo chinetoscopo e pensò esporlo all'esposizione mondiale americana del 1892: un ritardo nella costruzione glie lo impedì e il primo apparecchio del genere reso pratico e brevettato fu il « tachiscopo » di Anchuitz. Consisteva questo primo apparecchio in una alta cassetta nella quale lo spettatore guardava attraverso una lente e poteva ammirare un elefante che camminava goffamente. Queste magiche cassette si diffusero ben presto in America e formarono per lunghi anni la maggiore attrattiva dei frequentatori delle « Penny Arcades » luoghi di delizia a buon mercato.

Ai fratelli Luigi e Augusto Lumière spetta il merito di aver creato i primi spettacoli cinematografici quali noi concepiamo.

Luigi Lumière stesso racconta: « Presentai per la prima volta il cinematografo durante una conferenza nel maggio del 1895 ai membri della « Societé d'encouragement ». In quell'occasione conobbi il costruttore Carpentier e ci accordammo subito per la costruzione dell'apparecchio. Ma Carpentier era uomo scrupoloso all'eccesso e non volle lanciare l'apparecchio se non quando fosse stato perfetto. Questo spiega perchè non si potè dare la prima rappresentazione pubblica se non nel dicembre, vale a dire più di sei mesi dopo il nostro incontro alla « Société d'encouragement ».

« Quella rappresentazione pubblica ebbe luogo in un locale sotterraneo del "Grand Café" di Parigi. Vi intervenne un pubblico di curiosi ».

« Giuro che nessuno in quel momento presentì l'avvenire che era riserbato al cinematografo e la creazione di una industria d'importanza mondiale ».

« Chi meno lo presentì fu Volpini il proprietario del "Grand Café" il quale spinse lo scetticismo fino a non voler sentire parlare di percentuale sugli incassi e a pretendere un canone d'affitto per quel suo locale sotterraneo ».

« Il risultato della prima sera parve gli desse ragione: quella sera infatti si ebbe un incasso lordo di 33 franchi. Ma ben presto Volpini dovette pentirsi: nei giorni successivi si vide la folla far coda per parecchie ore ingombrando il marciapiede ed impedendo la circolazione ».

E nacque in tal modo il primo « Cinematografo »; il primo programma fu: *L'Uscita degli operai dalle officine Lumière, a Lione* in quella Rue Saint Victor che in seguito fu ribattezzata: Rue du Premièr-film; programma della lunghezza di 18 metri, misura che venne oltrepassata solo dopo parecchio tempo.

Conviene qui ricordare un italiano, Filoteo Alberini, il quale, dedicatosi allo studio della tecnica cinematografica fin dal 1884, brevettava nel 1895 un suo apparecchio di ripresa e di proiezione; un ritardo di pochi mesi doveva rendere vana l'opera ingegnosa di tanti anni di lavoro e di studi e doveva togliere all'Italia il vanto di annoverare fra i tanti, anche l'inventore della cinematografia. Lo stesso Alberini presentò più tardi, nel 1914, un nuovo apparecchio per la ripresa cinematografica grand'angolare che permetteva di variare la visuale dai 45 ai 90 gradi; cedeva però il brevetto all'America che oggi lancia il « wide-film », in « magnafilm », il film « grandeur » che della invenzione dell'Alberini non sono che i perfezionamenti. Altro pioniere fu il tedesco Oskar Messter che fin dal 1903 riuscì a realizzare dei corti metraggi sonori sincronizzando il suono di un grammofono alla ripresa cinematografica.

Sviluppo della cinematografia nell'anteguerra

La cinematografia era sorta! L'attiva propaganda effettuata dagli stessi fratelli Lumière e dal loro capotecnico Pronio che viaggiò il mondo in lungo e in largo per fissare nel novello apparecchio avvenimenti e paesaggi e per riprodurli nella loro realtà dinanzi agli occhi attoniti di migliaia e migliaia di persone, valse ben presto a destare l'attenzione mondiale sulla novità e ad interessare tecnici e scienziati alla miracolosa macchinetta.

L'evoluzione che doveva condurre alla odierna perfetta macchina da presa e a quella non meno perfetta da proiezione non consiste ormai che in perfezionamenti di dettaglio. Ad uno ad uno tutti i difetti furono tolti; dal costruttore all'umile operatore, tutti portarono il loro contributo a creare, modificare, migliorare la presa, la proiezione e tutte quelle altre numerose operazioni che permettono di sviluppare e moltiplicare la pellicola impressionata.

Il fotogramma fu rigorosamente mantenuto al centro dell'obbiettivo, la messa a fuoco fu resa rapida e precisa, ogni più piccolo giuoco

dei meccanismi fu abolito. Lo sfarfallio sullo schermo (flimmer) venne eliminato, la macchina da presa venne arricchita di obbiettivi multipli, di teleobbiettivi, acquistò velocità altissime (*).

Poche righe riassumono i progressi compiuti dalla tecnica cinematografica, ma qual somma di tentativi e di sforzi! Quello che è ritenuto dai più unicamente come un passatempo, ha servito e serve validamente anche per i più rapidi progressi della scienza e per la sua divulgazione: movimenti della rapidità di 300 metri al minuto secondo vengono agevolmente analizzati; evoluzioni che si protraggono per mesi ed anni, vengono riprodotti esattamente davanti ai nostri occhi nello spazio di pochi minuti, la vita nella profondità dei mari non ha più misteri, il microrganismo è rivelato a noi nei suoi movimenti nella sua riproduzione.

Non crediamo che premio più ambito il cinematografo potesse ottenere.

Lasciamo la macchina da presa e quella da proiezione e interessiamoci piuttosto della produzione e dell'industria cinematografica dando dapprima un rapido sguardo al loro evolversi nell'anteguerra nelle principali nazioni.

Abbiamo distinto tra produzione e industria; nel periodo che stiamo per esaminare infatti l'industria quale organico complesso di operazioni non esiste ancora, tuttavia si produce e talvolta si produce bene.

Una caratteristica saliente che contrappone questo periodo a quello del dopoguerra è dato dalla qualità della concorrenza: nel primo periodo essa si imperniava sulla superiorità dei film, sull'interesse del soggetto, sulla bravura degli interpreti, la tecnica seguiva il suo corso, ma per i semplici spettatori nulla era mutato dalle prime visioni se non nel renderle più confortevoli per una sempre maggiore chiarezza, stabilità, luminosità. Il perfezionamento, come dicemmo, era soltanto di dettaglio e così lento il suo evolversi che non si prestava affatto ad imperniare su di esso un'attiva concorrenza quale imponeva il rapido moltiplicarsi

(*) *La « Zeitlupe » Zeiss-Ikon a compensazione ottica, arriva a 500 immagini a secondo. Con altri sistemi si possono raggiungere velocità maggiori. Es. Askania-Werke a semplice specchio fisso e camera a tamburo; altezza del fotogramma ridotta. Si raggiungono velocità di 17.600 immagini al secondo. Con tamburi di grandi dimensioni si arriva a 20.800 fotogrammi-secondo.*

Lo stesso risultato è stato raggiunto dal Fraser con obbiettivo Dallmeyer da 30 cm. Coi sistemi « ad intaglio scandente » si raggiungono velocità di 600 immagini.

Con speciali apparecchi di Thun ha ottenuto il rallentamento prima a 72.000 immagini e poi a 100.000 (N. d. R.).

delle case produttrici; queste si giovavano di ogni progresso ma lasciavano che la tecnica si sviluppasse per conto proprio unicamente interessate a produrre film con i mezzi a loro disposizione.

Nel dopoguerra invece quando tutto sembrava sfruttato in quanto a grandiosità di scenario, novità di soggetti, abilità d'interpreti, la concorrenza si è imperniata sull'acquisto di novità tecniche e sulla perfezione di quelle già acquisite: si è data la parola al film, si è perfezionata la pellicola a colori, si è arrivati a tentare il film stereoscopico. Quanto detto varrà a chiarire il nostro concetto che lega la produzione all'arte nel primo periodo, l'industria alla tecnica nel secondo: non occorre ripetere che con questa distinzione non intendiamo far credere che nel primo periodo la tecnica venisse trascurata o che ora venga posta in seconda linea l'arte.

L'Italia

Due nazioni primeggiavano fino all'inizio della guerra senza che nessuna nazione riuscisse a strappare loro il primato: Italia e Francia.

La produzione dei film avveniva all'aperto o nelle « case di vetro » ed il sole era il primo necessario fattore alla buona riuscita della pellicola; Italia e Francia erano già per questo in una posizione di privilegio che seppero abilmente sfruttare valendosi anche delle loro belle tradizioni d'arte e di elementi che nel teatro avvano compiuto il loro tirocinio; Italia e Francia lanciarono in tutto il mondo centinaia e centinaia di film; più organizzata e più fine questa, più ingegnosa e più impulsiva quella, è ben difficile poter dire quale, tra la produzione francese e l'italiana, si possa reputare predominante; è tuttavia con fierezza che dobbiamo leggere le parole del magnate dell'industria cinematografica americana William H. Hays il quale scrive:

« Il progresso è ormai grandissimo: era tempo che venisse un'altra sorpresa: si ebbe quando George Kleim importò, nel 1913 il *Quo Vadis?* che seguitò per ventidue settimane a tenere lo schermo in Broadway; il cinematografo era ormai giunto ad essere uno spettacolo di prima categoria, il mondo intero se ne interessava! » Quel film *Quo Vadis?* era di produzione italiana! Essa, si può dire, culminò con quell'altra colossale opera dovuta alla mente di Gabriele D'Annunzio: *Cabiria.* Ripresa dopo sedici anni ha riscosso un entusiasmo quasi pari a quello delle prime rappresentazioni. Constatiamo e rallegriamoci, ma

non parliamo, per carità, di industria italiana. A onor del vero in tutte le nazioni più o meno, la vera industria cinematografica non era sorta o, quanto meno, non era in molti la coscienza delle proprie responsabilità: in Italia, come altrove, i primi anni furono di necessità caotici: ma anche dopo non si videro chiaramente altro che le possibilità commerciali immediate, vi fu una febbrile caccia al denaro, e si lavorò con trascuratezza, fretta e confusione tra un accavallarsi d'interessi che per prevalere, annientavano: si verificava in pieno la vicenda del pesce grosso e del pesce piccolo; le case cinematografiche sorgevano a decine e con uguale facilità improvvisamente sparivano, assorbite da altre case più potenti o abbattute dalla loro concorrenza spietata.

Tra i primi stabilimenti sorti in Italia, ricorderemo quello fondato da Alberini e Santoni che, geniali e coraggiosi in un primo tempo, ma impotenti a sostenere il gravame delle responsabilità, cedettero ogni cosa a Francesi che, provenienti dalla Pathé, iniziarono una regolare produzione.

Era questa l'epoca in cui il pubblico si entusiasmava a vedere il diavolo balzare improvvisamente da una nuvola bianca, ma questi film di circa 800 metri guadagnarono alla causa della nascente industria i primi finanziatori e i primi intelligenti realizzatori.

A Torino, senza ragione alcuna chè di tutte le regioni d'Italia il Piemonte è certo il meno solatio, sorsero parecchi stabilimenti di qualche rinomanza: l'« Aquila Film » dell'avv. Pugliese, l'« Ambrosio Film » di Arturo Ambrosio che lanciò Tatiana Pavlova, la « Pasquali Film » le cui edizioni giravano veramente il mondo come si poteva vedere sul suo marchio di fabbrica. A Roma la « Cines » e la « Caesar » poi rinate a novella vita lanciarono film con la Borelli e la Bertini.

Pochi nomi appena, appena sorgenti tra il marasma generale; ma già ogni città, ogni località produceva film, ogni attore di qualche importanza aveva la propria casa: basterà a dimostrarlo qualche nome scelto tra i tantissimi: « Napoli Film », Milano Film », « Felsina Film », « Quirinus Film », « Celio Film », « Palatino Film », « Appia Film », « Tiber Film », « Bonnard Film », « Polidor Film », « Carminati Film ».

E ogni casa, ogni casetta era l'una contro l'altra armata, tanto che non era raro il caso di attori strappati dall'una all'altra parte da offerte sempre maggiori e pur nel bel mezzo di una produzione.

Come era possibile che in tanto cozzar d'interessi la produzione potesse imporsi al mondo intero?

Si pensi che i direttori si specializzavano: qualcuno in scene di mare, altri in scene di montagna.

Assai spesso capitava che uno stesso film venisse girato da tre direttori diversi contemporaneamente: il primo girava le scene d'interno nel teatro di posa, il secondo le scene di mare, il terzo quelle sulla neve, sui monti, in campagna; qualche scena intermedia, qualche didascalia e il tutto veniva legato nella sala di montaggio; anche questo si faceva per guadagnar tempo, ma non dimostrava certo un eccesso di organizzazione nella produzione: ebbene forse proprio da ciò e da un conseguente relativamente facile adattamento fatto con intelligenza ai gusti dei vari popoli derivò un successo veramente mondiale.

Si manteneva, ad esempio, un finale tragico per i paesi latini, lo si trasformava in lieto per quelli anglo-sassoni, si introduceva qualche scena più libera per l'Oriente e le copie correvano il mondo!

Nel 1914 vi fu poi un tentativo di unione tra i più forti che alfine avevano compreso che la lotta era troppo perniciosa; ma la guerra mondiale era ormai alle porte e ben presto tagliò corto sia a nuove prove che al caos esistente e la cinematografia italiana che, malgrado tutto, aveva raggiunto un primato assoluto, ripiegò lentamente sulle proprie posizioni e nel 1917 se visse fu più che altro per merito della fama trascorsa e della vendita ancora in uso... a scatola chiusa.

La Francia

Abbiamo visto quali inconvenienti apportò alla cinematografia italiana la mancanza di quei sani criteri necessari non solo al progresso ma pure al consolidamento di un'industria.

D'altra parte sia la produzione che lo sfruttamento dei film italiani presentava un margine tale al guadagno e alla speculazione delle case e dei noleggiatori che nessuno cercava di avvantaggiarsi di quanto cominciava a prodursi anche all'estero; ma anzi vi fu in certo qual modo una valida resistenza alla concorrenza straniera che lentamente si stava consolidando.

Tale resistenza mancò in Francia ove nel 1907 l'offerta superò di gran lunga la domanda: non fu l'eccesso di produzione soltanto a creare la crisi, ma altresì un grave fatto che affievolì grandemente in sul nascere l'entusiasmo generale per il novello spettacolo: l'incendio del cinema installato nel « Bazar della Carità », incendio che costò la vita

a tante persone e gettò un vivo allarme per il pericolo che lo spettacolo cinematografico presentava. Per quanto fin dall'inizio in Francia la produzione presentasse una organizzazione ben più complessa che in altri paesi, il numero di case e società concorrenti nel 1907 superava già la cinquantina: ma alcune di queste avevano assunto importanza tale che la loro resistenza non fu mai compromessa ed anche oggi il nome del loro animatore è noto ovunque. Luigi Lumière ha scritto: « Dopo il 1900 le applicazioni del cinematografo s'erano sempre più orientate verso il teatro giovandosi sopratutto della messa in scena; perciò fummo costretti ad abbandonare la produzione non avendo una preparazione sufficiente per seguire il suo progresso », e così colui che aveva dato il primo impulso alla gigantesca ruota si ritirava accontentandosi del potente contributo arrecato alla scienza e al progresso. Fin dagli inizi chi intravide l'avvenire del cinematografo e legò a questo perennemente il suo nome fu Carlo Pathé: egli lottò validamente e contribuì a portare la cinematografia, dopo undici anni di sforzi e tentennamenti, alla successiva era di progresso. Nel 1906 un altro uomo, Leone Gaumont, dava la propria attività con zelo e abnegazione alla cinematografia e, sebbene in concorrenza, si può ben dire che Pathé e Gaumont aprirono la via alla novella industria. A questi fece ben presto seguito una quantità di produttori; dapprima singole persone, poi società. Ma anche in Francia la qualità lasciava molto a desiderare e forse più che altrove i soggetti presentavano episodi poco morali e di malsana influenza sugli spettatori.

Anche qui conviene ricordare la ragione per cui in Italia si riusciva ad esportare la produzione ben più largamente che in Francia: mancanza di organizzazione e ingegnosità; questa paradossale situazione però era adatta allo spirito dei dirigenti del momento i quali cercavano il vantaggio immediato a scapito della solidità futura: la vita infatti della cinematografia italiana fu assai fortunosa e, una volta decaduta, dovevano passare lunghi anni perchè la sua voce si facesse sentire nuovamente.

Alla Francia invece spetta il grande merito di aver affrontato in pieno i problemi che si frapponevano ad un sempre maggior sviluppo e ad una migliore organizzazione.

Benoit Levy lega il proprio nome a quest'opera il cui vantaggio trascese la singola nazione: spetta a lui infatti il merito di aver posto in discussione uno dei preponderanti interessi della produzione: la proprietà letteraria ed artistica dei film.

Fino al 1907 le pellicole si vendevano come merce qualsiasi: i compratori se le scambiavano fra loro e le proiettavano fino ad esaurimento.

Benoit Levy ebbe il merito di render chiari i pericoli che un tal sistema presentava per le case produttrici e a proporre per primo il pagamento di un « diritto di rappresentazione » invece del consueto prezzo d'acquisto; in altre parole lo sfruttamento doveva avvenire locale per locale, o per circuiti fissati e non più a piacimento dell'acquirente. Anche qui Carlo Pathé prende l'iniziativa e abolisce la vendita dei propri film per cederli invece per periodi e località stabilite in monopolio a cinque grandi società espressamente costituite.

Il 2 febbraio 1908 a Parigi si riunirono in congresso i rappresentanti della produzione francese, italiana, inglese e tedesca e si decise di fornire film ai soli aderenti all'accordo per un periodo massimo di quattro mesi.

Il pagamento si basò dapprima sul numero dei passaggi, poi sul metraggio e infine, sempre per opera di Benoit Levy, si cominciò timidamente a pretendere una percentuale sugli incassi; e già qualche produttore si valeva di propri cinematografi per ritrarre direttamente tutto il vantaggio che la propria produzione poteva dargli: migliorava in tal modo la qualità dei film e la varietà dei soggetti, si creavano nuove sale cinematografiche e, con chiaroveggenza encomiabile, si rischiavano somme considerevoli per imprese reputate in quell'epoca assurde: la società « Gaumont », per esempio nel 1910 trasformava l'« Hippodrome » con lavori giganteschi in un cinematografo tuttora fiorente capace di 5.000 posti. L'industria cinematografica poteva dirsi sorta!

Gli stabilimenti « Gaumont » nel 1913, in un area di 15.000 metri quadrati con 1.000 cavalli vapore di forza occupandosi di tutto quanto interessava la cinematografia, dalla fabbrica degli apparecchi alla produzione dei film e al loro espletamento (come vedemmo) in locali propri), avevano un giro d'affari superiore ai 30 milioni di franchi: Leon Gaumont poteva in tal modo portare larghi contributi alla tecnica; fin dal 1900 infatti s'interessò della sincronizzazione dei film e perfezionò il sistema a dischi che tuttora è noto sotto il suo nome. Nel 1912 poi rese pubblica la prima completa realizzazione del film a colori mediante procedimento di tricromia con la sovrapposizione di tre immagini monocrome.

A Vincennes e a Joinville sorgono gli importantissimi stabilimenti « Pathé Cinéma ». Il nocciolo di tale organizzazione che raggiunse poi

(« Pathé Nathan ») un capitale di 200 milioni di franchi e che occupò 10.000 persone fu costituito dall'apporto di un totale di 24.000 franchi compiuto da Carlo Pathé e dai suoi tre fratelli. Fino al 1920, quando rinunciò alla produzione dei negativi e diede autonomia a tutte le proprie filiali (« Pathé Consortium Cinéma ») la società era costituita per la fabbricazione e il commercio dei film sia vergini che impressionati e di apparecchi da presa e proiezione.

Accenneremo qui a un terzo stabilimento sorto nel 1909 per opera di Louis Aubert il quale, per primo, vide la possibilità del film a lungo metraggio: quello della « Compagnie Générale du cinematographe ».

Nel 1913 Aubert acquistò per la Francia il *Quo vadis?* della nostra « Cines » che valse a dimostrare, malgrado tutto, la nostra superiorità in fatto di produzione artistica. A Louis Aubert spetta pure il gran merito di aver saputo resistere al tracollo causato dalla guerra mondiale e di aver fatto riprendere subito al cessare delle ostilità, il lavoro negli stabilimenti « Aubert » ben rinomati ovunque.

L'industria cinematografica nel senso più completo della parola, era, in Francia, già prima della guerra in pieno sviluppo. Ciò valse, come dicemmo, a farla risorgere prontamente e a rendere la Francia capace di arginare la possente concorrenza americana del dopo guerra.

L'America

Il nostro accenno all'evolversi della cinematografia nelle due nazioni che si possono ritenere rappresentative nell'ante-guerra dell'intera produzione europea ci può risparmiare altri particolari sulla nascente industria tedesca, inglese e di qualche altro paese, della Svezia, per esempio, che pure aveva iniziato tentativi di qualche valore: più organizzata la Germania, più « all'italiana » l'Inghilterra, dovevano passare lunghi anni perchè la loro voce si elevasse fuori dei propri confini. Solo nel 1912 essa comincia blandamente a farsi sentire. Ci occuperemo un poco più diffusamente di queste nazioni nello studio della loro evoluzione negli anni a noi più prossimi. Diamo ora invece qualche accenno sulla produzione americana se non altro per l'importanza che essa viene ad assumere nel mondo dal 1918 in poi. Se l'Europa vede giustamente in Lumière il padre della cinematografia, già dicemmo, l'America non riconosce altro inventore che Edison e per dar forza al proprio asserto... chiama oggi « Cinematografo » quello che allora Edison chiamava chi-

netoscopio: era questa una cassetta a visione diretta (che permetteva cioè di « vedere » non di « proiettare ») per mezzo di un oculare dietro il quale passavano delle striscie di celluloide senza fine e della lunghezza di venti metri con circa duemila immagini che al passaggio dinanzi all'oculare stesso, erano fortemente illuminate. Questa invenzione che si fa risalire al 1888 apparve al pubblico per la prima volta in Broadway a New York il 14 aprile 1894 ed ebbe immediato grande successo. Molti artisti, tra cui il più noto Buffalo Bill, vennero eternati in rotoli di pellicola che raggiunsero presto i 50 metri; la voga di queste macchinette da baraccone durava ancora nel 1903 quando già sorgeva qualche vero e proprio cinematografo e furono proprio dedicate a queste le prime attività di uomini come Zukor, Loew, Fox che erano destinati a divenire i dominatori della grande industria cinematografica americana.

Ma il pubblico richiedeva qualcosa che liberasse la visione del movimento dalla schiavitù almeno dell'oculare ed Edison stesso fece studi per tentare la proiezione delle immagini del suo chinetoscopo, ma era tutt'altro che entusiasta di questa idea. A Washington frattanto Thomas Armat brevettava un apparecchio a nastro continuo, il « vitascope » e il 23 aprile 1896 avveniva la prima rappresentazione al « Koster and Bial's Music Hall » a New York quale complemento di un programma di varietà. Ma già un anno era trascorso dalla prima dimostrazione pratica di Lumière alla « Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale » e già il cinematografo era stato per merito dello stesso presentato pubblicamente oltre che al « Grand Café » di Parigi il 28 dicembre 1895, a Lione, a Londra, a Bordeaux, a Bruxelles.

Anche in America il successo fu unanime e la propaganda intensificata anche dallo stesso apparecchio Lumière che fece la sua apparizione nell'America del Nord nel maggio 1896, fu rapidissima. Il pubblico accolse con grande curiosità il nuovo spettacolo, e magazzini, stanze, buchi qualunque furono ben presto animati dal cinematografo; macchine portatili viaggiarono per la confederazione suscitando ovunque meraviglia ed entusiasmo.

Il sempre crescente numero di spettatori richiese una maggior varietà di programmi e stelle di varietà, boxeur ed atleti agirono dinanzi al nuovo apparecchio entusiasmando il basso pubblico che con maggiore interesse frequentava i primi cinematografi.

Se questo genere di spettacoli aveva infatti destata meraviglia e curiosità in ogni ceto di persone; tra il cinematografo e il teatro vi era un abisso; questo era per tutti, quello essenzialmente popolare: solo

molti anni dopo, con i film italiani e francesi e con l'applicazione pratica dell'idea « grandi attori in grandi film » a cui principalmente Zukor deve la sua fortuna, tale abisso fu colmato e il cinema attirò una cerchia sempre più vasta di persone.

Anche in America i primi tempi non furono lieti per la cinematografia.

Una lotta di brevetti intralciò assai il cammino e fu fonte di ingiustizie e soprusi che si protrassero per anni con contese e metodi ben poco desiderabili e assai meno ammirevoli. La prima sala cinematografica vera e propria sorse a Los Angeles il 2 aprile 1902 e fu il « Teatro Elettrico » che presentò una « vaudeville di fotografie movimentate ». Progettista dell'impresa fu Tally fondatore poi della ben nota « First National Picture ». Fino a quell'epoca il cinema era relegato in ambienti assai meschini oppure, raramente, completava spettacoli di varietà; il successo che il « Teatro Elettrico » ottenne nella futura capitale dell'industria filmistica fu incentivo ad altri tentativi tra cui ricorderemo quello dei Fratelli Warner a Newcastle nel 1903.

Dal 1905 al 1908 uno speciale genere di spettacoli ebbe pure favorevole successo in molte città d'America e aumentò il numero degli appassionati alla nuova invenzione: gli « Hale's tours ». Un capo di polizia Hale, aveva brevettato l'idea di rendere le sale simili all'interno di un vagone e di rappresentare ad una estremità, come sfondo del belvedere in uso nei treni americani, dei film dal vero girati nelle varie parti del mondo, dando così l'impressione di un vero e proprio viaggio; ingresso, bigliettai, rumori, talvolta un lento movimento impresso ai sedili rendevano l'impressione più viva. Zukor, l'attuale presidente della « Paramount », dedicò la propria attività anche a questo genere di spettacoli.

Intanto nel 1905 le pellicole a lungo metraggio cominciarono ad essere proiettate anche nei piccoli locali a basso prezzo che fino allora avevano usufruito di « shorts » film a corto metraggio; la richiesta di film aumentò istantaneamente e sorsero stabilimenti di qualche importanza tra cui principali quelli dell'« American Mutoscope and Biograph Co. ». La lotta per i brevetti a cui accennammo minacciò seriamente la produzione e in particolare questa società per opera principalmente del gruppo di Edison, ma alla fine, con la costituzione della « Motion Picture Patents Company », si addivenne, nel dicembre 1908, al primo atto di vera pace: questa nuova società assorbì tutti i brevetti esistenti e fu così l'unica distributrice delle licenze ai fabbricanti di pellicole.

La produzione americana aumentava, si perfezionava sempre più, ma seguiva pur sempre le orme di quella europea e principalmente di quella italiana che con *Quo vadis?* riusciva a smorzare gli entusiasmi che Sarah Bernardt, per opera di Zukor, aveva acceso con il film *Regina Elisabetta* reputato il non plus ultra della perfezione.

Siamo ormai nel 1913, l'epoca dei film a serie, l'epoca dei grandi film, l'epoca dei grandi attori, ma gli interessi erano pur sempre concentrati nei piccoli locali a basso prezzo nei « nickelodeons » che a migliaia e migliaia erano sparsi per l'Unione e l'inerzia dei piccoli proprietari era l'ostacolo più grave al sorgere di quella grande industria per la quale già molte persone e, principalmente, Adolfo Zukor con le sue lunghe pellicole « grandi artisti in grandi lavori » stavano lottando. Finalmente il 14 aprile 1914 lo « Strand Theatre » aprì in Broadway a New York un cinema pari per grandiosità ai teatri maggiori di prosa.

Anche qui l'esempio partì dall'Europa che già da tre anni possedeva come dicemmo, un locale a Parigi capace di parecchie migliaia di posti; ma il tentativo ebbe in America un successo trionfante, ben più importante di quello ottenuto dal Gaumont; i « nichelodeons » divennero ben presto minoranza trascurabile e l'America possiede oggi oltre 16.000 sale cinematografiche di cui alcune veramente grandiose.

L'industria cinematografica dal 1919 alla diffusione del film sonoro - L'America

La conflagrazione mondiale fu nefasta per la produzione cinematografica europea.

È ovvio che in anni di universale trepidazione, nelle nazioni più direttamente impegnate nell'immane lotta, tutte le forze fossero volte ad un unico fine, e quanto a questo direttamente o indirettamente non concorresse fosse trascurato. Tuttavia si produsse ancora: in Francia la casa « Aubert », in tutti gli Stati minuscoli aggregati di artisti, riuscirono a completare parecchi film di qualche interesse artistico e tecnico: di esportazione però se ne parlava appena. L'America si trovò d'un tratto quasi assolutamente priva di produzione nel momento in cui, oltre al rapido moltiplicarsi di grandi sale cinematografiche, il benessere della popolazione per l'enorme richiesta di materiale, merce e derrate e per il conseguente defluire delle ricchezze dall'Europa, era ad un livello assai alto e, di conseguenza, maggiore era il desi-

derio dei divertimenti. Occorreva bastare a sè stessi; occorreva far fronte alla domanda del pubblico che esigeva non solo varietà e quindi quantità, ma pur qualità e, sopratutto, grandiosità di spettacoli. I cinematografi si riempivano costantemente, il denaro defluiva abbondantemente e i banchieri americani non tardarono a riconoscere che lo spettacolo cinematografico poteva interessarli anche all'infuori del solo divertimento: il « business » si presentò loro allettante e sicuro e immediatamente la fiorente industria trovò un formidabile impulso dalla larghezza dei mezzi che la finanza pose a sua disposizione con criteri sani e idee lungimiranti, senza invadenza o restrizioni come, per esempio, avvenne in Italia.

Moltissime furono le banche che finanziarono case cinematografiche e basterà qui rammentare la « Bank of Italy » e la « Morgan C. »; ma non tardarono inoltre a sorgere istituti specializzati quali la « Motion Picture Corporation » la « First National Bank » la « Federal Trust » che sovvenzionarono anche la produzione di singoli film riservandosi talvolta unicamente una percentuale sul reddito del film stesso: queste banche oltre che far nominare propri funzionari membri dei consigli d'amministrazione delle società produttrici, assumevano nella loro organizzazione persone competenti del ramo cinematografico: malgrado questo, la loro intromissione nelle case produttrici aveva esclusivamente un carattere finanziario.

L'industria cinematografica americana sorta per sopperire alle necessità interne, sollecitata dalla domanda europea che, malgrado la guerra, per le proprie possibilità troppo esigue, si faceva sempre più insistente, forte e validamente appoggiata, cominciò così ad esportare la propria produzione. Il confronto con quanto allora si produceva in Europa e, specialmente, la grandiosità della messa in scena contribuirono a fare avere a questi primi film esportati un immediato successo. *Intolerance* con il sovrapporsi ed intrecciarsi di storie ed epoche tanto diverse, con le ricostruzioni grandiose ispirate al nostro *Cabiria* e le imponenti masse che vi agivano, stupì il pubblico europeo, consolidò un'ottima opinione della produzione americana e aprì le porte ad una esportazione sempre maggiore.

Simili esempi in un periodo di scarse risorse per l'Europa ottennero un duplice vantaggio per l'industria cinematografica d'America: rafforzamento delle proprie posizioni e conseguente aumento della richiesta, demoralizzazione da parte dei produttori europei che ritennero di non poter ormai più raggiungere anche in tempi migliori, con

i mezzi a loro disposizione, quanto si faceva in America e conseguente loro minore attività.

La produzione americana aveva una caratteristica sua propria: si allontanava dal teatro e si avvicinava alla vita; le case avevano i propri attori a cui già pagavano stipendi altissimi, e i soggetti venivano creati per un interprete stabilito e basandosi completamente sul carattere, sulla vita, sui costumi del popolo americano. Le pellicole venivano esportate senza variazione alcuna e si riscontrò un fatto fuori dell'ordinario: l'adattamento del pubblico europeo ad un genere di spettacolo che non rispondeva per nulla al proprio temperamento, alle proprie tradizioni, alla propria cultura; e questo adattamento fu di misura tale che più tardi, alla ripresa della produzione in Europa, questa si trovò dinanzi ad una difficoltà imprevista: la mancata rispondenza del pubblico al genere teoricamente a lui più affine.

Tecnicamente il progresso più interessante di questo periodo fu il completo abbandono della produzione nelle «case di vetro» alla luce del sole.

Per la necessità di far fronte alla crescente domanda e di lavorare in qualunque stagione e in qualunque tempo per più ore, si tentò di liberare la produzione della servitù all'«astro maggiore della natura» e con pieno risultato si sostituì costantemente all'illuminazione solare quella artificiale.

L'innovazione contribuì a dare un ancor maggior sviluppo all'industria cinematografica americana; si lavorò con qualunque tempo e indipendentemente dall'ora e dalla stagione, e si accrebbe la produzione: si risparmiarono le ingenti spese di viaggio e trasporto, prima necessarie per portare artisti, operatori, tecnici, macchinari, materiale là dove la natura, i panorami, i paesaggi erano più adatti, e furono invece ingranditi e perfezionati quegli immensi stabilimenti che oggi sono universalmente noti con il nome di « Studios ». I perfezionamenti del nuovo sistema diedero anche risultati inaspettati migliorando non solo la fotografia col renderla più pastosa e brillante ma pure la tecnica realizzatrice rendendo possibile movimenti di masse grandiosi con mezzi non eccezionali, ottenendo effetti talvolta sbalorditivi con nuovi semplici trucchi dando alla scenografia sempre maggiori possibilità.

Negli studi personale specializzato era esclusivamente adibito al perfezionamento di quanto già acquisito e alla ricerca del nuovo: ormai quanto era pertinente alla cinematografia dalla pellicola vergine alla proiezione era tutto accentrato negli « studi » e, come vedremo, le case

industriali cinematografiche americane allargavano la propria attività fino al completo sfruttamento del prodotto in patria e all'estero.

Nel 1921 nove società costituirono la « National Picture Producers and Distributors of America » che, quale scopo principale, aveva quello di « promuovere l'interesse di quanti partecipano all'industria, fissando e conservando le più alte finalità morali ed artistiche alla produzione cinematografica, accrescendo così il valore del cinematografo sia come organo educativo che di divertimento ed eliminando gli inconvenienti prodottisi in passato ».

Le grandi organizzazioni civili con interessi nelle varie istituzioni si unirono in una grandiosa organizzazione che comprese anche la « Motion Pictures Prod. Distr. »: il « Public Relations Committee ». Questo nuovo Ente diede un ottimo contributo alla propaganda del miglior tipo di film e la sua influenza fu benefica anche oltre i confini dell'Unione: la sua efficacia, per esempio, nel rendere il cinematografo adatto alla gioventù, è degna di menzione: dapprima ben 52 programmi completi furono scelti e consigliati come specialmente adatti ai ragazzi e moltissimi locali acconsentirono a dedicare a questi le mattinate con l'ingresso unico di dieci soldi: mano a mano che i film invecchiavano altri ne venivano scelti e le case produttrici aderivano volentieri all'invito di dedicare una parte della loro produzione anche a questo speciale genere di pubblico e talvolta creavano in questo ramo dei piccoli capolavori come il *Pater Pan* che la Paramount distribuì in tutto il mondo. La influenza morale esercitata dal « Public Relations Committee » fu tale che gli stessi fautori più interessati, nella primavera del 1925 riconobbero che lo scopo dell'Ente era ormai parte integrante dell'organizzazione industriale, per cui esso si sciolse mantenendo in sua vece una piccola commissione permanente. Ed in realtà le case cinematografiche non seguono ciecamente e unicamente il proprio interesse: d'accordo con religiosi e maestri producono film istruttivi o ricreativi che vengono proiettati gratuitamente, ai posti di concentramento degli immigrati; a spese comuni viene mantenuto ad Hollywood un Ufficio di collocamento per il personale straordinario che distribuisce una media di 330.000 posti all'anno; a spese delle varie case i ragazzi assunti ricevono la loro istruzione scolastica regolare e, per accordo comune, nessuna assunzione di questi piccoli attori può essere fatta senza che venga certificato l'adempimento dagli obblighi scolastici da parte del ragazzo. Tutti aspetti che denotano il funzionamento di una industria sana, senza preconcetti e conscia del proprio valore.

Il film è un prodotto di breve durata; in tre o quattro mesi lo si crea, in diciotto o venti lo si sfrutta quasi completamente; sorse quindi evidente la necessità di risolvere sollecitamente le divergenze e le dispute che potessero sorgere tra produttori, noleggiatori, proprietari di locali, ecc. Che divergenze e dispute siano inevitabili parrà tosto evidente qualora si pensi quanti contratti si debbano stipulare per la produzione e lo sfruttamento in migliaia di locali di ogni singolo film, quante persone può danneggiare l'inadempienza di uno solo, quanti film escono annualmente dagli stabilimenti. La cinematografia non può essere vincolata alla lenta procedura dei tribunali; in America si ovviò efficacemente a questo inconveniente istituendo in ogni città di qualche importanza uffici di arbitrato composti, per la maggior parte di tre noleggiatori e tre esercenti scelti annualmente nelle due categorie. Dati statistici ci rivelano che annualmente questi uffici hanno deliberato su una media di 3.680 casi per un valore di tre milioni e mezzo di dollari.

Come chiusura di queste note, prima di riprendere l'argomento ed accennare all'ulteriore sviluppo della cinematografia dopo la diffusione del film sonoro, citeremo alcune cifre che valgano a dare un'idea della mole di quest'industria che è reputata tenere il secondo o terzo posto per importanza tra le principali d'America.

Nel 1929, appena agli inizi della produzione sonora, 250.000 persone erano impiegate permanentemente nella cinematografia; la spesa annua di produzione fu di tre miliardi e quattrocentocinquanta milioni di lire italiane (L. 3.450.000.000); 143 stabilimenti produssero 2.543 pellicole di cui quasi la metà teatrali a lungo metraggio; quasi 72 milioni di metri di pellicola vennero esportati. Negli Stati Uniti erano in attività quasi 20.000 sale cinematografiche con circa 15 milioni di posti. Nel solo 1929 fu calcolata a tre miliardi e duecentoquaranta milioni di lire (3.240.000.000) la spesa sostenuta per la sola manutenzione delle sale esistenti e per la costruzione di nuove.

Cifre iperboliche, degne della più caratteristica tra le industrie americane!

La cinematografia in Europa

Dopo la guerra vi fu ben presto in Europa chi tentò di risollevare le sorti della cinematografia; ma l'opera era tutt'altro che agevole, il

colosso da combattere era troppo possente: gli industriali americani esportavano le proprie pellicole quando già in patria era stato recuperato il costo e ricavato un discreto reddito; potevano quindi contrapporre agli sforzi degli europei prezzi bassissimi e qualità superiore. Nessuna nazione europea poteva invece basarsi esclusivamente sul mercato nazionale che presentava un campo di sfruttamento troppo esiguo per film di qualche importanza. Oltre a ciò, già accennammo, il pubblico ormai preferiva i film di stile americano; incombeva quindi la necessità di fuorviare la sua attenzione da quanto con la novità dapprima, con una lunga abitudine poi, gli era stato imposto: occorreva ricondurlo a quanto era più affine al suo spirito perchè nato in ambiente simile al suo, bisognava dimostrargli che solo quanto era creato da menti a lui gemelle rispondeva al suo gusto artistico e al suo sentimento.

Per questo compito immane si riconobbe che l'Europa intiera doveva formare un fronte unico per arginare il baldanzoso predominio americano; ma come fare? L'Europa non presentava nulla di omogeneo; la lunga guerra aveva creato squilibri di rapporti che non permettevano alcuna forma associativa; movimenti politici avevano portato sottrazioni di territori e le intelligenze (la Russia era ormai un complesso facente parte per sè stesso) le razze, i popoli, le nazioni avevano rese più profonde le barriere politiche, sociali, finanziarie, commerciali, pronte, se mai, a imporsi, non certo ad allearsi. E quasi non bastasse, l'organizzazione commerciale filmistica formatasi col predominio dell'industria americana nell'ambito di ogni singola nazione presentava una somma di interessi personalistici che si opponeva ad ogni innovazione atta a mutare lo stato di cose esistenti: i governi si disinteressavano quasi completamente della cinematografia avendo cose ben più urgenti cui provvedere; il capitale era quasi ovunque assolutamente diffidente per l'impiego in nuove forme di produzione e, a causa delle tristi esperienze passate, nel cinematografo in modo particolare.

La creazione di una importante opera cinematografica non ammette prove ed esami a priori; il suo successo deriva da un complesso tale di doti (soggetto, sceneggiatura, tecnica realizzatrice, scenografia, luci, fotografia, montaggio) che solo quando essa sarà proiettata sullo schermo completa potrà essere validamente giudicata; ma questo giudizio sarà costato centinaia e centinaia di migliaia di lire assolutamente non recuperabili qualora l'esito finale abbia deluso le aspettative.

Eppure una cinematografia europea oggi esiste: non può competere ancora con l'industria americana, ma pure, frutto di perseveranza e tenacia, è sorta e lentamente si consolida e sviluppa sempre maggiormente. Le nazioni a cui principalmente si deve questa ripresa sono la Germania, l'Inghilterra, la Francia, l'Italia e, almeno nei primi tempi, la Russia.

Italia, Germania e Francia

Nel 1919-20 tutte le nazioni che avevano avuto una produzione cinematografica di qualche importanza nell'anteguerra ripresero il lavoro cercando di porre al proprio servigio le innovazioni sopravvenute nel campo tecnico, tentando le varie vie più atte ad attirare la preferenza del pubblico, chiedendo leggi protettive ai governi, collaborando infine con altre nazioni per allargare per quanto possibile il proprio mercato. Prima preoccupazione fu la ricerca dei capitali necessari.

E non fu difficile trovarli: in Italia, per esempio, la memoria ancor fresca della trionfale egemonia della produzione nazionale, la evidente constatazione della ancora accresciuta popolarità del cinematografo e del conseguente afflusso di denaro che ne derivava, la non esatta cognizione della reale potenza a cui era giunta durante la guerra l'industria americana (e ciò era in parte forse dovuto alla mancanza in Italia di una valida organizzazione di distribuzione da parte di tale industria) dava una abbastanza diffusa sicurezza che, con mezzi sufficienti, la concorrenza potesse ancora essere possibile e vantaggiosa non solo in Italia ma anche all'estero.

La premessa era errata, ma valse a convincere parecchie banche tra cui, in prima linea la Banca Italiana di Sconto e la Banca Commerciale Italiana, a finanziare largamente e, troppo spesso, oltre ogni limite prudenziale, i produttori di film. Con ciò la voce d'Italia potè farsi ancora sentire anche oltre confine con qualche opera degna, tentando sopratutto di seguire con soggetti storici i gloriosi precedenti di *Quo Vadis* (di cui si fece una nuova edizione) e di *Cabiria*. Ma purtroppo la mentalità era ancora quella d'anteguerra e per quanto i tempi e la tecnica richiedessero nuovi sistemi, salvo rare eccezioni, una gran parte del denaro fu così sperperato malamente in operazioni che con la cinematografia non avevano una vera e propria attinenza, dando vita a speculazioni che ebbero come logica conseguenza ingenti perdite a

scapito degli istituti sovvenzionatori, e il collasso della rinascente industria italiana.

Tratteremo appresso di quanto avvenne in Francia nello stesso periodo.

Ciò dimostrerà meglio ancora come, a causa delle passate cattive esperienze non più atte nel nuovo ciclo evolutivo, dopo un breve periodo seguito immediatamente alla pace, per colpa di persone senza scrupoli, impreparatissime a creare su solide basi e a seguire con onestà industriale le imprese sorte in un periodo di particolare fortuna. Il capitale venne a mancare assolutamente proprio in quelle nazioni che avevano visto la propria produzione cinematografica più apprezzata e richiesta.

Con l'andar del tempo e con il moltiplicarsi dei film americani infatti, la massa degli spettatori delle nazioni con scarsa o nulla produzione propria incominciava a stancarsi della monotonia dei soggetti americani e richiedeva una produzione nazionale che servisse almeno da termine di confronto, artistico, morale, politico con la produzione estera. Ecco perchè la Germania priva di tristi esperienze passate e con un mercato interno abbastanza considerevole (2.300 sale nel 1920) riuscì prima e meglio di tutte le altre nazioni a ricostituire su solide basi un'industria cinematografica. Nel 1921 le principali case germaniche con a capo l'« U.F.A. » (« Universum Film A. G. ») si riunirono in consorzio, ma il carattere predominante di questa società di fronte alle case di minor importanza non permise una lunga durata dell'accordo e dopo poco più di un anno di vita il consorzio esisteva solo di nome: tuttavia da questa prima unione cinematografica la cinematografia tedesca ebbe l'enorme vantaggio di potersi valere di ingenti capitali che permisero l'estendersi ed il perfezionarsi di « studi » veramente adatti ai tempi moderni.

Appena il consorzio non fece più sentire il proprio benefico influsso gli industriali s'accorsero che con la concorrenza interna avrebbero ben presto dovuto soccombere a quella ben più poderosa e preoccupante americana; si riunirono pertanto nuovamente le forze.

La recente esperienza indicò agli interessati che non era conveniente creare un unico consorzio che avvicinasse nuovamente l'«U.F.A.» alla sua più diretta competitrice; la « Suddeutscher Filmkopierwerk G. »; così la prima divenne la principale società di un consorzio settentrionale, mentre la seconda, nota poi come « Emelka Filmkopierwerk G. » fu predominante in altro consorzio comprendente le case con sede nel sud della Germania.

Fu atto sommamente ragionevole questa divisione e infatti i due gruppi, per quanto indipendenti, collaborarono validamente per opporsi alla produzione americana. La lotta fu condotta abilmente: prima di tutto i due consorzi eliminarono in gran parte gli intermediari sfruttando la propria produzione in locali propri costruiti o acquistati con questo preciso scopo; in secondo luogo provvidero a reintegrare i capitali altissimi impiegati nei grandi film con film di minor costo e di buon reddito medio che, aiutati dalla propaganda fatta dagli stessi grandi film destinati alla esportazione, alimentavano a sufficienza il mercato locale; ma la cura più pregevole e veramente degna di menzione fu quella posta per migliorare la qualità dei film dando loro una impronta e uno spirito nuovo: la cinematografia tedesca si è preoccupata di fare qualcosa che fosse diverso dall'illustrazione fotografica di un romanzo o di un dramma, ha scelto i tipi con minuziosa precisione, si è giovata di una modernissima messa in scena nata esclusivamente per il cinematografo, ha composto opere come i *Nibelunghi*, il *Golem*, il *Gabinetto del Dottor Calligari*, esempi di ardimento e di tecnica che valsero a dare un nome, un aspetto, un posto proprio alla nascente industria del mondo intero.

La cinematografia tedesca era ormai nel '24 giunta ad una certa efficienza. Tuttavia incombeva sempre la minaccia dell'industria americana che reintegrando col suo vasto mercato interno ed estero rapidamente il costo delle pellicole, poteva offrire i propri film a condizioni assai favorevoli. Un monopolio in Germania e la possibilità di ridurre i prezzi di noleggio erano le sole armi per combattere la pericolosa concorrenza americana: occorreva quindi ottenere una protezione all'interno ed estendere il mercato all'estero.

L'industria tedesca andò diritta allo scopo: mentre con pressioni politiche richiedeva l'aiuto del governo, cercò la cooperazione di altre nazioni e nello stesso anno 1924 fu stipulato il primo accordo fra l'« U.F.A. » e la « Cinéromans » francese.

Lo stato di prostrazione generale durante e dopo la guerra non fu meno grave in Francia che altrove; qualche casa produceva film, ma erano opere di scarso valore sopratutto tecnico, destinate alla provincia o a locali di secondaria importanza: quel senso di sfiducia cui già accennammo, tolse ai finanziatori ogni velleità di aiutare il risorgere dell'industria cinematografica e anche società già importantissime come l'« Aubert » che pur davano anche in questo periodo segni encomiabili di vitalità, non potevano arrischiare neppure i capitali necessari per

rinnovare stabilimenti e impianti secondo le esigenze della tecnica moderna; se mancavano i mezzi lo spirito, memore dei passati fastigi, era vigile, e, qua e là si elevavano voci auspicanti una rapida ripresa. Solo nel 1922 l'esempio di quanto avveniva in Germania e la visione netta del contributo affatto disprezzabile che i cinematografisti francesi davano all'industria americana indussero le banche a considerare con benevolenza le richieste che da più parti venivano loro presentate, e l'inizio della ripresa avvenne con lo estendersi dell'attività della società « Cinéromans » anche nel campo produttivo oltre che in quello commerciale, sua prima finalità.

La « Cinéromans » infatti era sorta allo scopo di agevolare lo sfruttamento dei film prodotti in Francia, ma i dirigenti compresero ben presto che se si fossero potute riunire le forze delle case produttrici, il credito sarebbe stato più largo e il prodotto ne sarebbe riuscito migliorato, sia in qualità che in grandiosità; s'adoperarono per raggiungere quindi questo scopo e l'inizio dell'attività produttiva cui accennammo ebbe luogo con l'unione della vecchia « Aubert » e della « Franco Film » in un unico complesso organico sotto il nome di « Cinéromans ».

Il consenso e l'appoggio che trovò l'iniziativa di dare alla Francia la possibilità di seguire in tal modo con criteri moderni quanto si faceva all'estero nel campo dell'industria cinematografica diedero nuovi impulsi all'attività di altre case e interessarono scrittori e critici di ottima fama, che, non avendo fatto del cinematografo professione, diedero a tutto l'indirizzo della cinematografia francese un'efficace impronta di intelligenza priva di mestierantismo.

Era naturale che l'industria tedesca in cerca di accordi internazionali che le dessero più larghe possibilità, trovasse la più immediata corrispondenza in questo spirito nuovo che incitava la produzione francese e, al primo accordo del 1924 tra l'« U.F.A. » e la « Cinéromans » cui accennammo, molti altri seguirono con la stessa Francia (tra « Greembaum », « Nero Film », « Terra Film », la « Gaumont », la « Société Generale des Films », ecc.).

I buoni frutti ottenuti da queste alleanze diedero iniziativa ad altre trattative con l'Inghilterra e la Russia che fruttarono accordi tra l'« Emelka », la « Gainsborough Pictures Ltd » e la « British International » e alla costituzione del « Deutsch Russischen Filmhandel ».

L'esempio tedesco fu imitato dagli altri Stati produttori e ai detti altri accordi fecero seguito tra l'Inghilterra, Francia e Italia. Si conso-

lidava in tal modo un blocco europeo in opposizione all'industria americana.

Infatti per mezzo di questi accordi che consistevano essenzialmente nella reciproca promessa di agevolare lo sfruttamento della produzione (fatta in comune o no) di ciascun contraente nel territorio dell'altro si garantiva un sicuro sbocco alla produzione che, ristretta nei limiti dei propri confini, non avrebbe certo trovato, non pur un utile, ma nemmeno un ricavo pari al puro costo di ciascun film.

È evidente che essendo le industrie europee favorite da tali accordi ed essendo il fabbisogno di pellicole pressochè costante, non lieve danno ne dovesse derivare all'industria americana.

Anche tali accordi si dimostrarono tuttavia insufficienti per la Germania: la propria produzione trovava un più largo mercato, i cespiti aumentavano e l'industria poteva tentare in patria una opposizione anche diminuendo al minimo i prezzi di noleggio; ma in questo campo la produzione americana era imbattibile: valersi del « dumping » colà dove più viva era l'opposizione, non era eccessivamente oneroso per lei dato che, sfruttata largamente la produzione in America, poteva mantenere prezzi alti nei numerosi paesi in cui una vera industria non era ancora sorta.

Il sistema degli accordi portò tuttavia, anche all'infuori della lotta contro la concorrenza americana, un notevole beneficio all'industria tedesca: dal 1924 al 1929 per esempio il numero dei film a lungo metraggio esportati in Francia crebbe rapidamente nella seguente misura: 20, 29, 33, 91, 122, 130.

Il contingentamento e la protezione statale in Europa fino all'avvento del sonoro

Il 24 novembre 1924 dal Comitato centrale dell'industria cinematografia tedesca, fu presentata al Reichswirtschaftministerium una proposta di legge per la quale si tendeva ad ammettere alla censura solo quei film stranieri che avessero ottenuto uno speciale certificato comprovante che la società editrice si era impegnata a noleggiare nel proprio Paese entro il 1925 un film tedesco di pari lunghezza: questo sistema di compensazione ebbe inizio il 15 febbraio 1925. Fu la prima legge di protezione per l'industria cinematografica.

L'esempio dato dalla Germania ebbe entusiasti sostenitori in tutte le nazioni di Europa; l'arma parve meravigliosa e, come vedremo, tutte le nazioni sollecitarono ed ottennero leggi simili, a protezione della propria industria, anche là dove questa era ancora un'utopia: pareva infatti che l'unico mezzo per permettere alla produzione cinematografica di consolidarsi, ove essa non fosse, come in Russia, impresa di Stato, dovesse essere costituito da leggi protettive: dal contingentamento.

La realtà dimostrò, che ove questo privilegio non fosse usato con onestà e discernimento, ne derivava più male che bene.

La protezione legislativa dell'industria cinematografica si esplicò con due sistemi: imponendo ai proprietari di locali di mettere in programma le pellicole di produzione nazionale per un numero di giorni determinato o con una certa proporzione numerica e a parità di trattamento commerciale con quelle straniere, oppure, ben più rigidamente, vietando l'importazione di una pellicola straniera se non ne venisse esportata o prodotta una certa quota di nazionali.

Questo secondo sistema fu quello adottato in Germania ove opportune norme impedirono pure l'immissione nell'industria di capitali stranieri che dessero alle società, sotto un'apparenza di nazionalità, direttive straniere; il primo sistema invece fu seguito dall'Inghilterra e dall'Italia.

Passiamo in rapida rassegna come si esplicò la protezione statale nelle varie nazioni europee.

In Germania nel 1927 fu abolito il sistema dei certificati di ammissione per la censura di cui parlammo e, in base al numero di pellicole esportate dalle case tedesche nel periodo 1925-1927, fu assegnato a ciascuna di esse un certo numero di permessi di importazione: dal principio del 1928 alla metà del 29 furono distribuiti alle case produttrici 170 licenze d'importazione, mentre altre 90 restarono a disposizione del Commissario Federale.

Nel 1928 detti permessi cominciarono ad essere distribuiti non più secondo dati di esportazione in precedenti periodi, ma in proporzione al numero di film prodotti da ciascuna casa: la quota 1:1 rimase invariata.

In Francia nel 1928 veniva istituito presso il Ministero della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti una commissione per il controllo della cinematografia: sotto gli auspici di tale commissione venne approvato un regolamento per il quale si vietava l'importazione di film stranieri oltre un determinato rapporto che variava da nazione a nazione: l'Ame-

rica poteva esportare in Francia 4 pellicole per ogni pellicola francese *importata,* la Germania 2 e l'Inghilterra 1.

Questo regolamento non ebbe successo e in sostituzione ne fu emanato uno nuovo nel quale si stabiliva che venissero concessi sette permessi di importazione per ogni pellicola *prodotta* dall'industria francese e che questi potessero essere distribuiti senza distinzione fra nazione e nazione.

Il punto più importante nel nuovo regolamento consisteva nell'abbandono del principio di esportazione forzata: per introdurre il loro prodotto in Francia le case importatrici estere non avevano l'obbligo di garantire la esportazione del prodotto francese, bastava che acquistassero delle licenze che venivano rilasciate per tale scopo ai produttori francesi: due permessi supplementari erano concessi all'importatore estero per ogni film francese lanciato nel suo Paese.

Nel marzo 1929 la « Chambre Syndacale de la Cinématographie et des Industries qui s'y rattachent » ridusse la quota d'importazione alla proporzione di due film esteri ogni uno francese. In seguito a questa nuova restrizione le case troppo fortemente danneggiate minacciarono di sospendere il lavoro in Francia; può apparire strano che l'industria americana potesse minacciare... la rinuncia completa al mercato francese, ma la cosa si spiega quando si pensi che la stessa industria è proprietaria o controlla finanziariamente l'80% delle più importanti sale di proiezione francesi: una chiusura di tali locali, avrebbe rappresentato una perdita ingente sia per le case francesi che in tali locali sfruttavano la propria produzione, sia per il numerosissimo personale addetto che sarebbe rimasto disoccupato.

A questa minaccia, che ebbe un principio di esecuzione, seguirono vari tentativi di conciliazione; la vicenda ebbe una eco anche al Senato americano e alfine nel settembre 1929 venne raggiunto un accordo che ripristinava le condizioni del periodo anteriore al marzo 1929.

In Inghilterra si è provveduto alla protezione dell'industria cinematografica nazionale con il « Cinematograph Films Act » approvato nel 1927.

Questa legge stabiliva una percentuale progressiva dal 5% nel 1929 al 20% nel 1938 di film inglesi nella programmazione dei locali del regno: per il controllo dell'esatta osservanza delle disposizioni di legge si provvide a iscrivere tutti i cinematografi in apposito schedario annotando con precisione le singole programmazioni effettuate con l'indicazione della nazionalità o meno del film secondo altro elenco compren-

dente tutte le pellicole esistenti in Inghilterra con la specifica se trattasi di produzione straniera o britannica. Severissima fu la consacrazione della nazionalità dei singoli film: la legge stabilì che erano da considerarsi pellicole inglesi quelle con soggetti scritti da autori inglesi, eseguite da società inglesi i cui direttori fossero in maggioranza sudditi inglesi, edite in Inghilterra (o nei Dominions) e per le quali il 75% delle mercedi fossero devolute a sudditi inglesi.

Altra forma di protezione degna di menzione fu la determinazione della durata di soli sei mesi come massimo dei contratti che obblighino un locale alla programmazione di film forniti da un solo noleggiatore: si provvide in tal modo ad impedire che i cinematografi rimanessero soggetti per lunghi periodi a ditte straniere impedendo sbocchi naturali all'industria nazionale. Nei Dominions la politica della madre patria è seguita e appoggiata convenientemente.

In Italia con la legge 16 giugno 1927 n. 1121 si stabilì che il 10% dei programmi di ciascun cinematografo dovesse essere di produzione italiana.

Norme precise stabilivano in quali locali dovevano aver luogo le prime visioni, quale prezzo fisso o percentuale di noleggio doveva essere fissato per le pellicole italiane, a quali requisiti le pellicole dovevano rispondere per essere considerate italiane, con quali controlli si sarebbe provveduto all'esatta osservanza della legge. ecc. La scarsa produzione nazionale impedì che la legge potesse allora essere osservata.

In Austria le norme per dare nazionalità austriaca ad un film furono blande e consistettero essenzialmente nella determinazione di una somma da spendersi in territorio nazionale per la sua realizzazione: la quota di contingentamento venne nel 1929 stabilita nella proporzione di 1 a 20.

In Ungheria si seguì il sistema inglese: nei cinematografi ungheresi si riservò all'industria nazionale il 5% della programmazione. Furono previste deroghe eccezionali a questa norma col pagamento di 20 talleri al metro per i film stranieri eccedenti: le somme così raccolte erano versate in un fondo mediante il quale si pagavano gli interessi per le somme anticipate da speciali banche alla produzione.

In Cecoslovacchia sono stati emanati provvedimenti per il pagamento di una tassa speciale per i film esteri onde costituire un fondo da usarsi secondo l'esempio ungherese.

In Spagna, oltre a tasse fortissime di entrata fu posto un limite di importazione secondo la proporzione 1 a 22.

In Romania fu stabilita una quota di contingentamento pari a 1 a 25.

I vari sistemi di contingentamento non si sono mostrati sempre efficaci o hanno favorito la importazione di una merce di contrabbando o hanno impedito l'innestarsi di elementi stranieri necessari al progresso dell'industria nazionale in sostituzione di artisti, direttori, tecnici per i quali non esisteva legge di contingentamento che impedisse loro di rispondere agli allettanti inviti dell'industria straniera e sopratutto di quella americana.

E ben raramente i benefici arrecati furono tali da compensare i lamentati inconvenienti.

In Francia la maggior parte di pellicole francesi che avrebbero dovuto ricavare vantaggi dalla legge di contingentamento non ottennero l'approvazione perchè non furono ritenute atte a rappresentare l'industria cinematografica francese all'estero; infatti i produttori francesi meno scrupolosi cominciarono a valersi delle condizioni imposte dalla legge per produrre pellicole di qualità scadente e di poco costo al solo scopo di mercanteggiare i permessi.

Si favoriva in tal modo l'importazione di film esteri a solo beneficio di profittatori interni e non si agevolava per nulla il consolidarsi di una fiorente industria.

Nel 1929 la Germania esportava in Francia 130 film, la Francia nello stesso anno in Germania ne esportava 16. Per risultati simili non sarebbe stato certo necessario richiedere l'intervento dello Stato e cozzare tanto apertamente contro gli interessi dell'industria americana.

In Germania le pellicole tedesche furono e saranno sempre preferite a quelle di produzione straniera tanto che il pubblico, tra un film scadente, riflettente i propri costumi, le proprie abitudini profondamente radicate, e un prodotto importato di qualità assai migliore sceglierà senza esitazione il primo, non era quindi di assoluta necessità il sollecitato protezionismo legislativo: un beneficio tuttavia la Germania ottenne dal contingentamento trovando dapprima facilitato il noleggio dei propri film in America e costituendo quindi, grazie alla qualità della produzione e ai numerosi gruppi di tedesco-americani, su solide basi un proficuo commercio oltre oceano.

L'influenza benefica dei due consorzi a cui accennammo evitò che in Germania si approfittasse illecitamente delle leggi protettive, tuttavia l'esempio di legale protezionismo bene accolto nelle altre nazioni e le difficoltà che spesso ne sorsero per il divulgarsi in esse dell'industria

tedesca, ci fa ritenere che il contingentamento non sia stato in definitiva un beneficio neppure per la nazione che per la prima l'aveva imposto.

Agli effetti delle leggi protezionistiche in Inghilterra e in Italia accenneremo più avanti.

L'Inghilterra

Come dicemmo l'Inghilterra non riuscì a fondare un'industria cinematografica quale il suo impero estesissimo, le possibilità delle sue finanze e la diffusione della sua lingua avrebbero permesso in altre circostanze e con più serie direttive; ciononondimeno crediamo opportuno dare un cenno sopratutto delle cause che impedirono alla cinematografia inglese di competere validamente con l'industria tedesca e americana malgrado la propria posizione di privilegio, per trarne la conclusione che anche il « Cinematograph Films Act » del 1927, legge che avrebbe dovuto proteggere l'industria inglese, fu invece deleterio alla produzione e all'esercizio dei locali.

Anche in Inghilterra subito dopo la guerra venne ripresa la produzione cinematografica e furono fondate molte case cinematografiche; molte di queste sorte allo scopo di provvedere alla richiesta di piccoli centri o di soddisfare la vanità di locali secondari desiderosi di avere delle prime visioni a basso prezzo, ebbero vita effimera; altre invece con lavoro serio e accurato, se pur dirette con idee tattiche troppo conformi, anche in questo campo, allo spirito britannico alieno da collaborazioni, riuscirono a consolidarsi e a procurarsi, per quanto limitata, una certa notorietà anche all'estero. Oltre alle nominate « Gainsborough Pictures Ltd. » e « British International Pictures », ricorderemo la « Brittannia Film Ltd. », « L'Astra National Productions Ltd. », la « Whitehall Films », la « British Filmcraft Productions ». I primi successi della produzione in patria diedero grandi velleità di riscossa all'industria cinematografica inglese contro il predominio americano e delle due armi, collaborazione e contingentamento fu scelta senz'altro la seconda più rispondente all'orgoglio britannico. In realtà qualche accordo con la produzione europea si ebbe; ma furono vere eccezioni. Il movimento che si era baldanzosamente iniziato con la insistente richiesta, appoggiata dalla Federazione Industrie Britanniche, di leggi protettive, aveva ottenuto il primo successo con l'approvazione del « Cinematograph Films Act ». Ma le aspettative furono ben presto deluse: se il numero

dei film prodotti ebbe un aumento, la legge non ottenne affatto un miglioramento nella qualità e, in proporzione, la circolazione delle pellicole inglesi nel mondo subì una notevole diminuzione: infatti l'obbligo di una percentuale di programmazioni inglesi nei locali diede incentiva ad una maggior produzione, per la facilità di collocamento, di qualità scadente, mentre all'estero andavano soltanto quei pochi film che già precedentemente alla legge o per accordi o per qualità, erano esportati. La ragione che indusse a non prendere in considerazione il sistema delle licenze d'importazione che, malgrado i suoi inconvenienti, avrebbe forse potuto dare un più vasto mercato alla produzione inglese va forse ricercata nel lusinghiero desiderio di potersi trovare a fianco a fianco dell'America dividendone il grande mercato di lingua inglese a maggior danno del mercato europeo. Al primo errore di ritenere che un sistema di protezione politico potesse da solo sostituire tutti i complessi elementi che determinano il fiorire di una industria quale il cinema e di basarsi su quello per una speculazione finanziaria, si aggiunse l'altro gravissimo di rifiutare in larga misura la adesione a un'alleanza europea seguendo ciecamente anche in questo ramo la politica della « splendid isolation » che volle fare del cinema prettamente inglese nello spirito, negli interpreti, nei dirigenti senza riuscire neppure a creare nulla di nuovo: la fantasia lavorò infatti ben poco; si credette di dar vita ad un'attività artistica superiore combinando in vario modo quanto maggiormente risultava nelle altre nazioni: la luminosità americana, l'impressionismo russo, il romanticismo francese, la tecnica tedesca; non si volle imitare l'esempio americano che scritturava gli elementi artistici migliori (direttori, attori, tecnici) senza riguardo a nazionalità (e molti ne strappò alla stessa Inghilterra), non si volle seguire l'esempio tedesco della collaborazione artistica e finanziaria e si produssero film che non piacquero nè in patria, nè fuori. Alcuni esercenti chiamati in causa per trasgressione al « Cinematographic Films Act » si difesero affermando che non era stato possibile trovare tra la produzione inglese neppure un quarto della percentuale di film d'obbligo di qualità degna del loro pubblico... e furono assolti. Ai sogni pieni di rosee speranze fece seguito la più triste delle realtà e le azioni delle varie società ebbero un tracollo formidabile: la quotazione delle « Whitehall Films » da 5 cadde a 0,60, quella delle « British Filmcraft Production » da 20 cadde a 3 e così via.

La Russia

La produzione cinematografica esistente in Russia nel 1917 era, in massima parte, ancora quella importata dall'Italia; fu facile alla rivoluzione travolgerla precipitosamente e distruggere nelle giornate rosse il piccolo patrimonio esistente; ma non poteva assolutamente essere disconosciuta a lungo la forza che la cinematografia era in grado di dare all'idea bolscevica per una propaganda più intensa e più estesa: infatti, salito al potere Lenin, l'argomento venne ripreso col maggiore interesse e lo stesso esponente massimo dello Stato sovietico dichiarò con precisione il suo pensiero: « Secondo me fra tutte le arti, la più importante per la Russia è l'arte cinematografica ». Ad un primo sintomo di ripresa avvenuto nel '19-20, un vasto movimento di espansione segue a breve distanza; la « Gorskino », la « Sersakino », la « Meshrabpom Rouss », la « Proletkino » aprirono stabilimenti, non certo eccezionali nè grandiosi, ma tali che in breve volger di tempo poterono far apparire sugli schermi della Russia i loro primi film.

Nel 1925 nelle vicinanze di Mosca sorsero i principali stabilimenti di quella grandiosa organizzazione che nel 1929 doveva accentrare tutta la produzione sovietica: il « Sovkino ». E il lavoro fu fecondo: la sola « Sersakino », riunendo la produzione nord-ovest, dai 6000 metri di film documentario prodotti nel 1919 saliva alla cinquantina di soggetti nel 1929; la « Gorskino » quale impresa cinematografica dello Stato sotto la diretta sorveglianza del partito, controllava nel 1929 la distribuzione di oltre 500 film stranieri e produceva in proprio una media di 25 grandi film; la « Proletkino », particolarmente dedicata ai film di più integrale propaganda creava annualmente una dozzina di film di soggetti più facilmente esportabili. Frattanto anche nelle terre più lontane si formavano organizzazioni produttive quali la « Direzione Cinematografica dell'Ucraina », il « Tatkino », tartaro, e altri nella Georgia, nell'Armenia, nella Siberia. Possiamo ben dire che alcune popolazioni, come la Mongola videro giungere l'arte muta contemporaneamente alle nuove dottrine politiche. La necessità della propaganda ha vincolato la fantasia dei soggettisti, ha indotto a falsare la storia secondo le teorie di Marx e ha convinto i realizzatori della inopportunità di rispettare i testi dei capolavori letterari là dove questi non concordavano con le idee leniniste. S'intese quindi immediatamente la necessità di preparare nuovi professionisti del cinematografo e con spirito assolutamente

asservito all'idea bolscevica e mentre a Kiew si fondava una scuola per scenaristi, a Leningrado il « Tecnicum » inaugurava un corso della durata di tre anni per direttori e attori.

Se la produzione nuova non mancava, l'esportazione, per motivi ben comprensibili, era, ed è tuttora, minima.

Solo la Germania aperse qualche sala ai lavori sovietici; in realtà esistono relazioni con quasi tutti i paesi ma sono relazioni puramente platoniche perchè, malgrado tutta la buona volontà i film russi non possono trovare accoglienza. D'altra parte l'importazione va sempre più diminuendo ed è ormai quasi nulla.

Come dicemmo, nel 1929 il « Sovkino » è divenuto l'accentratore di tutta la produzione russa che è da questo ente, alle dirette dipendenze del partito, controllata; una sovvenzione annua di 140 milioni di rubli viene amministrata dal « Sovkino » stesso per la cinematografia sovietica la quale viene pure aiutata singolarmente e con leggi e iniziative radicali; nelle città di popolazione inferiore ai 50 mila abitanti le sale cinematografiche, in massima parte esercitate dall'iniziativa privata, vengono sovvenzionate del 50%; nel 1930 10 mila apparecchi di proiezione furono installati nelle località che ne erano prive.

Entro il 1933 dovevano funzionare in Russia 25 mila sale per il pubblico, 19 mila per gli studenti e l'armata rossa, 16 mila sale per l'Ucraina; un totale quindi di 60 mila sale che l'industria del film sovietico, che è impresa statale, doveva alimentare esclusivamente con la produzione nazionale. A questo scopo era in programma la realizzazione di 667 film artistici, 701 film documentari oltre, rispettivamente, 241 e 326 film per l'Ucraina: un totale quindi di 1.935 film oltre a quelli dedicati all'infanzia e alla gioventù non contemplati nel computo!

È facile però constatare oggi come un così grandioso piano, sia rimasto appunto allo stadio di grandioso piano, e null'altro.

La cinematografia in Italia e negli altri stati

Nel periodo dal 1921 al 1929 da poco dopo la fine della guerra cioè all'avvento del film sonoro, un'industria cinematografica in Italia non esiste affatto; anche qui tuttavia si produce e, come quantitativo, si produce anzi abbastanza, ma non vale certo la pena soffermarsi su tale produzione dovuta a gruppi di persone senza serie iniziative e con mezzi artistici, tecnici e finanziari quasi nulli.

Risorsero nomi di case già note ma sorpassatissime e molto spesso società costituite con lo scopo di sfruttare film acquistati dall'estero esplicarono la loro attività anche in questo campo ma sempre per periodi brevi di tempo e con mezzi assolutamente inadeguati.

A rendere disastroso anche questo genere di attività spicciola e ad eliminare completamente nel 1922 ogni genere di produzione intervenne l'errata direttiva di una società che, sorta con lo scopo di creare anche in Italia una vera industria cinematografica, errando nei mezzi e stretta da una parassitaria speculazione, da cui non seppe difendersi, trascinò con sè nel baratro del fallimento tutte o quasi le case produttrici di allora.

Nel febbraio 1919 con un capitale iniziale di L. 30.000.000 sorgeva l'« Unione Cinematografica Italiana » con un programma vastissimo di produzione, gestione e noleggio. Concessionaria di case estere, proprietaria dei principali locali in Italia le sue mire si volsero a monopolizzare la produzione italiana; come accennammo questa si riduceva a ben poca cosa: qualche vecchia casa d'anteguerra (« Tiber Film », « Cines », « Itala Film », « Fert ». Ma non appena ci si accorse che l'« U.C.I. » acquistava tutta la produzione esistente e mirava a prendere il controllo del mercato, si rinnovò tosto quella disperata caccia al denaro che già osservammo nel periodo d'anteguerra e gruppi, società, persone singole si diedero anima e corpo alla produzione ammucchiando all'« Unione Cinematografica Italiana » migliaia di scatole di latta di ben scarso valore per il loro contenuto, ma che fruttavano ai dirigenti delle case e casette produttrici fior di biglietti da mille.

L'« U.C.I. », pur di mantenere a proprio vantaggio il monopolio realizzato in principio comprava sempre e ben spesso a prezzi esorbitanti; era ben naturale che un giorno scoppiasse: e così accadde! Tutta la produzione sorta per speculare alle sue spalle fallì del pari trascinando anche buona parte di quella preesistente e nel 1922 la cinematografia italiana parve morta per sempre.

Solo nel 1927 cominciò a farsi sentire anche in Italia nuovamente la necessità di non essere completamente assenti dalla produzione cinematografica mondiale e si riconobbe che la questione non aveva soltanto uno scopo commerciale, industriale, ma doveva rispondere a fini ben più alti.

Giornali e riviste iniziarono una campagna in questo senso e il governo, sempre propenso ad appoggiare le iniziative sane e feconde, fece un primo passo per decidere gli incerti e gli apatici ad agire pro-

mulgando la legge del giugno 1927; come vedemmo questo atto non ebbe l'esito desiderato e la legge rimase senza possibilità di applicazione.

I pochi tentativi coraggiosamente iniziati ebbero poca fortuna: ma erano le basi finanziarie se non ingenti almeno solide, quelle che per i tristi ancor recenti ricordi, mancavano: l'« Augustus », società anonima con un capitale di quasi un milione cessava la sua breve vita con il tracollo, nel 1929, della Banca Italo Britannica.

La « S.A.C.I.A. » di Milano riuscì a compiere due film (*Nina non far la stupida* e *Rotaie*) e la sua attività per divergenze con l'« Ente Nazionale per la Cinematografia » terminò lì. L'« A.D.I.A. » (Attori, Direttori Italiani Associati) fu l'unica impresa che riuscì a produrre qualche buon film e a vivere un po' più a lungo. La « Suprema » infine, sorta sulle rovine dell'« I.C.S.A. » (Imprese Cinematografiche Soc. An.) resistette fino all'avvento del sonoro che tolse la possibilità di vita per tutte le imprese non convenientemente organizzate sia per la tecnica che per la finanza.

Tali encomiabili tentativi e la loro debole costituzione indussero il governo a creare un organo che indirizzasse queste nuove attività dirigendole e tutelandole nei rapporti con l'estero: L'« Ente Nazionale per la Cinematografia ». Disgraziatamente gli uomini preposti all'« E.N.A.C. » si mostrarono inetti a sostenere l'incarico loro affidato e l'organizzazione emanazione dello Stato, che doveva dare larghe possibilità all'industria nazionale, non seppe che aprire una nuova porta alla produzione tedesca e russa: un famigerato contratto con l'« U.F.A. » tedesca impegnava l'Italia ad una ingente importazione dei film del consorzio rappresentato da detta casa per un periodo di cinque anni (poi faticosamente ridotto a due), mentre l'unico film presentato dall'Italia per lo sfruttamento in Germania (*La Vena d'Oro*) non fu accettato!! In definitiva l'« E.N.A.C. » anzichè aiutare alimentò la concorrenza a scapito di quel poco che si produceva in Italia. Si tentò di rimediare al mal fatto, si cambiarono i dirigenti, ma l'esito non fu migliore e durante il 1931 l'Ente cedeva a privati il proprio capitale filmistico e silenziosamente spariva.

Un'industria cinematografica seria ed efficiente doveva sorgere solo nel 1929 grazie all'iniziativa di un anziano della cinematografia: Stefano Pittaluga.

L'attività di questo uomo che legò il proprio nome alla rinascita del film italiano ebbe inizio nel 1906 quale semplice noleggiatore di modesti film che egli collocava nei miseri cinema di allora; da 100.000

lire aumentò dopo qualche anno il capitale della sua piccola società di noleggio a 500.000 allargando il suo commercio a tutto il Piemonte e la Liguria e cominciò a gestire direttamente qualche locale; dopo la guerra rilevò la casa « Fert » e l'« Itala Film » e produsse qualche film.

Nel 1926 fondò la « S.A.S.P. » (Soc. An. Stefano Pittaluga) con un capitale di 50.000.000 di lire che l'anno dopo raddoppiò; acquistò numerosi film nazionali ed esteri e aprì molte sedi di rappresentanza in Italia e fuori.

Gli Americani avevano costituito in Italia le loro organizzazioni di sfruttamento; se riuscivano ad assicurarsi il controllo dei locali l'Italia, cinematograficamente, sarebbe stata colonia americana; Stefano Pittaluga intuisce il pericolo e con un colpo d'audacia accresce la propria zona d'espansione stringendo in un unico fascio i principali cinematografi in Italia.

Nel periodo di cui trattiamo egli è essenzialmente un commerciante, un noleggiatore, un esercente; nel periodo seguente, poco tempo prima della sua immatura fine, egli divenne anche industriale nel miglior senso della parola; ma anche in questo primo periodo fu suo merito, e non piccolo se gli americani non divennero arbitri della situazione in Italia.

Alla ripresa cinematografica in Europa contribuì anche la Svezia. Veramente il film svedese è quasi totalmente assente dai grandi mercati esteri; ciò nonostante l'esempio è significativo: un piccolo paese, senza grandi mezzi, senza sicure garanzie di sfogo, illuminando di vivida luce le proprie leggende, la propria vita, imponendo agli attori misura e sobrietà, sostituendo l'espressione alla mimica, ha creato del vero cinematografo e ha destato ovunque ammirazione.

L'industria svedese fa dei film che rispondono perfettamente allo spirito del suo popolo, e, aliena dai grandi voli e dalle grandi espansioni, si accontenta di questo pregevolissimo risultato che le dà una modesta ma sicura vita: citeremo due nomi rappresentativi dell'arte svedese: il direttore artistico Vittorio Sjöstrom e l'attrice Greta Garbo.

Germania, Francia, Inghilterra, Russia, Svezia furono le sole nazioni europee che seppero dar vita ad una propria cinematografia; ai tentativi italiani che solo più tardi riescono a dare i loro frutti, già accennammo; negli altri Stati d'Europa la produzione è insignificante o addirittura nulla; solo in Grecia sorse nel '27 la « Societé Productrice Gaziardes Frères Day Film » la quale, se pure non esportò quasi niente, ha edito alcuni film che ottennero buon successo. La « Day Film » ha poi impostato un programma per girare quattro film per stagione.

Fuori del continente europeo, gli Stati Uniti d'America naturalmente esclusi, la produzione è minima e di carattere essenzialmente locale; fa eccezione il Giappone che ha un'industria filmistica particolarmente importante ma che interessa un numero molto limitato di nazioni del solo Estremo Oriente.

Il film sonoro

Mentre in Europa si tentava ogni mezzo per dare un più largo respiro alla cinematografia nazionale contrastando il passo ai film d'America, quivi si stava preparando quella grande novità che per poco non troncò in sul nascere i tentativi dell'industria europea: il film sonoro.

Chi ha inventato il film sonoro? Non è facile dare una precisa risposta a questa domanda; anche qui come per la macchina da presa e da proiezione fu il concorso di più ricerche nel campo della scienza e della meccanica che ci diede l'attuale perfetto risultato.

Edison cercò la riproduzione del movimento sullo schermo quale complemento del grammofono da lui inventato: tenne la via inversa di quella più tardi seguita dal Gaumont quando tentò il connubio visione-suono applicando un pratico sistema di sincronismo della macchina da proiezione con un usuale grammofono fin dal 1900.

Come appare, risalgono a tempo assai lontano le prime ricerche sulla sonorizzazione della cinematografia, ma raramente se ne sentì parlare, tanto che la sua applicazione ultima e perfetta del 1926-27 lasciò addirittura stupefatto il pubblico.

Chi per primo tracciò il ciclo completo di trasformazione (suono, elettricità, luce impressione, riproduzione, luce elettricità, suono) fu il Rhumer nel 1900: egli però si valse per le sue conclusioni del telegrafo del Poulsen, un apparecchio che registrava i suoni su un filo d'acciaio per cui anche quest'ultimo va ricordato.

Nel 1900 quindi tanto il sistema a dischi per merito di Edison e Gaumont quanto quello a cellula foto-elettrica per merito di Poulsen e Rhumer avevano ottenuto un discreto successo nelle presentazioni pubbliche che furono fatte nei tre anni successivi; ma non bastava; doveva essere la radiotelegrafia di Marconi e le lunghe ricerche del Fleming e del De-Forest a permettere un ulteriore importantissimo progresso alle sue applicazioni.

L'invenzione della valvola jonica perfezionata poi dal Richardson, dal Vallauri, etc., permise l'ingigantirsi mille e mille volte delle vibrazioni tenuissime quali erano quelle della cellula e la tecnica della amplificazione perfezionando l'altoparlante fino a quello modernissimo elettrodinamico diede timbro puro e possente ai più piccoli suoni.

Ad eccezione di Edison e Gaumont la finalità che si proponevano gli scienziati fin qui nominati con le loro ricerche esulava completamente dal campo cinematografico; la loro applicazione alla cinematografia fu ricerca quasi essenzialmente americana.

Anche un italiano, Nicola Magnifico di Trani brevettò nel 1908 un « fotofonografo » del tutto simile ai moderni apparecchi a cellula fotoelettrica e con un sistema di altoparlanti di sua ideazione.

È da credere che a lui spetti il vanto di aver felicemente risolto il problema della sonorizzazione del film, ma ciò in epoca in cui il cinematografo era ben lungi dal poter valutare le possibilità che da tale invenzione potevano derivare per cui il merito fu premiato assai modestamente con appena un articolo su qualche giornale.

Nel 1910 Laemmle, presidente dell'« Universal Picture » lanciò in America un apparecchio a dischi proveniente dalla Germania, il « sincroscopo ». La fortuna parve arridere a questo tentativo ma fu successo di breve durata sia per il rapido esaurirsi del repertorio, sia per difficoltà tecniche che non permettevano ancora la proiezione sonora di parti superiori ai 200 metri; nel 1913 un nuovo tentativo di Edison non ebbe miglior successo.

Fino al 1921 tutti gli esperimenti, ad eccezione di quello del Magnifico, erano fondati sull'unione del grammofono al cinema, sincronizzando i due movimenti. In questo anno, sempre in America, fu presentato un film con circa 70 metri di dialogo riprodotto, assai imperfettamente ancora, a mezzo di una cellula fotoelettrica con l'apparecchio « photokinema ».

Le grandi società elettriche americane presero frattanto interesse alle nuove possibilità che presentava la cinematografia sonora e la « Bell Telephone » appartenente al gruppo della « Western Electric » e la « General Co. » fecero studiare ai propri tecnici gli ulteriori perfezionamenti necessari.

I risultati ultimi furono ottenuti quasi contemporaneamente, ma i primi ad essere presentati al pubblico furono quelli della « Bell » per merito dei fratelli Warner che per primi acquistarono il permesso di produrre film sonori. Però i brevetti della « Bell » riguardavano ambe-

due i sistemi già visti e i Warner ebbero il torto di scegliere il più semplice: il «vitaphone», cioè quello a dischi: tale preferenza doveva essere loro di scapito.

Due giovani, Case e Sponable, condussero a termine nel 1922 le loro ricerche sulla registrazione dei suoni sulla pellicola, tuttavia solo nel 1926, quando già trapelava qualcosa dei risultati che i tecnici delle due società elettriche soprammenzionate stavano ottenendo, si decisero a presentare la loro invenzione a William Fox presidente della «Fox Film Co.»; col suo aiuto le esperienze vennero continuate; nell'agosto dello stesso anno veniva formata la «Fox Case Corporation» e nel Maggio 1927 si ebbe la prima rappresentazione sonora completa; verso la fine del 1927 la «Paramount» sincronizzò per mezzo degli apparecchi «photophone» della «Radio Corporation of America» del «Gruppo General Electric» il suo film *Ali*, ma la produzione che diede il segnale al rapidissimo divulgarsi del film sonoro fu *Il cantante di jazz* edito dai fratelli Warner; alla fine del 1929 in America più di cinquemila cinematografi avevano effettuato l'impianto per il film sonoro.

Una complicata lotta per i brevetti: sia per la produzione che per l'istallazione nei locali, si concluse abbastanza brevemente e la «Electrical Research Products» ebbe il compito di distribuire i permessi per i brevetti della «Western Electric» e della «Radio C. A. Photophone»: La «Fox» mantenne la proprietà dal proprio «Fox movietone»; si ottenne finalmente il permesso di proiettare film prodotti con un brevetto in apparecchi appartenenti all'altro.

Il rapido diffondersi del film sonoro, il quale rendeva i maggiori guadagni alle società elettriche più che alle case cinematografiche, non si deve forse tanto al favore incontrato nel pubblico quanto al vivissimo desiderio, se non alla necessità dei produttori americani di trovare un mezzo per combattere la concorrenza straniera: si sperava che l'inattesa novità disorientasse la produzione europea come era già successo con l'abolizione delle «case di vetro» e si contava di imporre i propri film, ancora necessari in buona parte all'esercizio dei cinema, mediante l'obbligo di proiettare solo film americani negli apparecchi sonori americani, i soli costruiti e protetti da brevetti internazionali.

Un forte disorientamento in Europa realmente vi fu: c'era chi credeva fermamente all'affermarsi del film sonoro, c'era chi altrettanto fermamente lo reputava un bluff. Gli esercenti dei locali poi erano allarmatissimi: già si parlava della rinuncia completa da parte dell'in-

dustria americana al film muto e delle pretese esagerate delle case americane produttrici di apparecchi per la loro istallazione: prendere la nuova via minacciava completamente la compagine dell'industria. La Germania non si perse d'animo e, innanzi tutto, contestò il diritto arrogatosi dagli americani di dettar legge anche fuori degli Stati Uniti; i brevetti per il sistema a cellula fotoelettrica sfruttati dalla «Western Electric» e dalla «Radio Corporation of America» si basavano per certe parti essenziali su originali brevetti tedeschi «Tri-Ergon»; ora se era vero che questi erano stati ceduti a concessionari americani ciò valeva solo per il territorio degli Stati Uniti, per cui gli americani non potevano istallare i loro apparecchi fuori della propria nazione senza pagare ai proprietari un tributo corrispondente.

I tedeschi iniziarono la lotta intentando processi ovunque gli apparecchi americani fossero istallati e l'America formò un blocco al mercato tedesco; tale stato di cose insostenibile aprì tra tedeschi e americani trattative che durarono con varia vicenda per più d'un mese e che si conclusero con un accordo stretto a Parigi il 22 luglio 1930. Per questo accordo venivano create tre zone di sfruttamento: la prima formata esclusivamente dal gruppo americano, la seconda comprendente Germania, Danzica, Saar, Austria, Svizzera, Ungheria, Danimarca, Svezia, Norvegia, Cecoslovacchia, Jugoslavia, Bulgaria, Romania, Olanda e Indie olandesi, riserbata al gruppo tedesco e la terza di tutte le rimanenti nazioni, Italia quindi compresa, aperta alla concorrenza di entrambe; oltre a ciò veniva stabilita la libertà di proiettare film prodotti con apparecchi di un gruppo in apparecchi dell'altro.

L'America

Fallito completamente l'ingenuo tentativo di togliere all'industria tedesca, quale più temibile concorrente, la possibilità di produrre o, quanto meno, collocare liberamente film sonori, la produzione americana dovette ben presto accorgersi che l'applicazione del film sonoro e parlato in grande stile era per lei una ben magra speculazione; infatti, mentre da una parte le toglieva la possibilità di esportare il proprio prodotto in un gran numero di paesi se non a costo di laboriose e costose trasformazioni, dall'altra facilitava l'importazione di film parlati stranieri ben accetti dai milioni di europei, che pur essendo americanizzati, accoglievano pur sempre di buon grado quanto li riavvicinava alla loro

primitiva madre patria. Le spese di produzione inoltre aumentarono in modo considerevole: secondo i dati del Dipartimento del Commercio si possono fare i seguenti confronti tra il 1925 (muto), il 1927 (transizione) e il 1929 (sonoro):

		1925	1927	1929
Stabilimenti	N.	132	142	143
Salari	Dollari	49.000.000	75.000.000	83.000.000
Costo della produzione . .	»	94.000.000	134.000.000	181.000.000

In America le cose andavano abbastanza bene per l'industria americana poichè il pubblico aveva accolto lietamente la novità presentata, riempiva le sale e aveva permesso un aumento sui prezzi dei posti; gli incassi dei locali erano pertanto ragguardevoli e, fossero i cinema gestiti direttamente o dessero ai proprietari più larghe possibilità di pagamento, i produttori riuscirono a rifarsi con lucro delle maggiori spese sostenute per la produzione sonora.

Ma ben diversamente andavano le cose all'estero: nella stessa Inghilterra dove la produzione americana si era saldamente affermata e dove gli americani stessi reputavano senza difficoltà il rapido divulgarsi della loro produzione parlata vi fu invece aspro contrasto.

Troppo diverso era l'accento degli inglesi da quello parlato negli Stati Uniti; essi non potevano quindi passivamente accettare il film americano quando questo era divenuto una seria minaccia per la purezza della lingua inglese.

Non parliamo poi delle altre nazioni ove l'inglese non era, nella grande maggioranza del pubblico, neppure compreso.

Le perdite che da tale nuovo stato di cose derivavano agli americani furono assai preoccupanti: le entrate ottenute dal commercio di esportazione erano appena sufficienti a coprire il 25 per cento del costo; si convocarono riunioni su riunioni, si inviarono funzionari per osservazioni e studi nel continente europeo, si escogitarono mezzi talvolta persino paradossali per rimediare tecnicamente in qualche modo la allarmante situazione, ma furono tutti palliativi di minima efficacia e di breve durata. La «Paramount» e la «Metro Goldwin Mayer approfittarono degli accordi conclusi con la Germania e Parigi per stipulare una convenzione con l'«U.F.A.» di Berlino («Parufamet») per uno sfruttamento dei film editi dalle due case americane nei locali gestiti da quella tedesca e viceversa; impegnandosi a non gestire locali in Germania per un periodo di dieci anni.

Uno sfogo sicuro veniva in tal modo aperto: la « Paramount » fece poi il primo tentativo, imitato più tardi da altre sue consorelle: iniziò la produzione in Europa (a Joinville presso Parigi) facendo più edizioni di uno stesso soggetto con attori e direttori di ogni singola nazione. Per alcuni paesi il sistema diede lieti risultati, per altri, tra cui l'Italia, fallì completamente; la edizione italiana venne infatti sospesa ed ebbe inizio il sistema del doppiato che sostituisce al dialogo degli attori americani, la voce di italiani imitanti con pause e parole il movimento delle labbra dei regolari protagonisti.

La « Paramount » aprì poi altri stabilimenti in Inghilterra.

Accennato al poco felice successo della produzione americana in Europa, riprendiamo l'esame della sua situazione nel proprio territorio.

Già vedemmo che il film sonoro diede un notevole incremento alle entrate dei cinematografi: si stima infatti che nel 1929 il pubblico ha speso un totale di oltre 800.000.000 di dollari di cui circa 200 milioni passarono alla produzione. Allo scopo di eliminare intermediari, avere un sicuro prolungato sfruttamento dei propri film e giovarsi dell'incremento a cui accennammo, le case produttrici intensificarono l'acquisto o il controllo di numerosi teatri.

La « Fox » acquistò il 60% delle azioni del circuito Marcus Loew, la « Warner » assunse pure il controllo di oltre 400 locali e la « Paramount » incorporò addirittura la « Publix Theatres » cambiando la propria ragione sociale (« Paramount Lasky Corporation ») in « Paramount Publix Corporation ».

Agli inizi questo sistema dette buoni risultati, si volle pertanto applicarlo anche alla produzione.

L'accentramento del controllo in pochi enti avrebbe reso possibili notevoli economie nei costi di produzione e distribuzione per cui le mire delle principali case produttrici si estesero e la « Paramount » stessa tentò avere la maggioranza azionaria della « Universal » e della « Columbia », la « Fox » quella della « Metro Goldwin Mayer » e la « Warner » quella della « First National »; ma qui si trasgrediva la legge sul trust ed in seguito ad un processo intentato dalla Federal Trade Commission contro il gruppo « Fox », tali velleità furono messe da parte.

La situazione si presentava abbastanza rosea, ma doveva essere cosa di breve durata; mentre nel 1929 i dividendi delle singole società ebbero notevoli incrementi su quelli dell'anno precedente, la loro fortuna declinò rapidamente e la causa principale va attribuita oltre che

alla notevole diminuzione dell'esportazione, alla fiducia troppo grande riposta nella gestione dei locali.

Già nel 1929 il gruppo «Fox» per primo incontrò notevoli difficoltà d'indole finanziaria quando dovette far fronte alle ingenti obbligazioni assunte durante il precedente periodo di espansione per finanziare la costruzione di nuovi teatri; poi le altre case tutte, per ragioni simili e in parte anche per il famoso tracollo dei valori nella borsa di New York, persero rapidamente terreno e si trovarono sull'orlo del deprezzamento completo.

Società come la «Paramount» che videro le proprie azioni acquistate per più di 25 dollari ebbero una quotazione inferiore ai 2 dollari!

Bisogna riconoscere tuttavia che al timone di tutte le industrie cinematografiche americane di maggior importanza stanno uomini provati e di coraggio che non si lasciano travolgere da nessuna difficoltà, ma cercano la via migliore per superare i momenti critici e continuare poi con maggior sicurezza un consolidato progresso. Sono infatti proprio di quegli anni le più insistenti ricerche nel campo tecnico per il film di grande formato e grand'angolare, il film a colori naturali, il film stereoscopico e il perfezionamento dello stesso «talking picture» malgrado le resistenze incontrate dal parlato all'estero, causa non ultima del tracollo cui accennammo. Nel 1932 tuttavia anche all'estero le cose cominciavano ad andare molto meglio per gli americani; il sistema del doppiato si estendeva sempre più e si perfezionava in modo considerevole; d'altra parte l'adattamento del pubblico andava lentamente progredendo, nel senso che mentre agli inizi del parlato l'attenzione massima dello spettatore era rivolta ai movimenti labiali pretendendone l'esatta corrispondenza con i suoni che udiva, trascorso il primo periodo di intensa curiosità, sia per i perfezionamenti avvenuti nel doppiato, sia per il minor numero di primi piani di attori che parlavano, sia soprattutto per l'abitudine fattane, il pubblico accoglieva oramai con pieno favore la produzione americana. Diremmo anzi che fu proprio il doppiato ad ostacolare un più rapido progresso delle industrie cinematografiche nazionali: questa infatti ben difficilmente poteva avere il sopravvento contro la concorrenza del prodotto americano, frutto di lunga esperienza e di grandi mezzi a cui si aggiungeva, per mezzo di un diligente doppiato, un più completo adattamento allo spirito delle singole nazioni di tutto ciò che era troppo spiccatamente americano e non completamente assimilabile dagli spettatori di altri paesi.

Oggi l'industria americana, superato completamente il periodo critico, è tornata ad essere florida e i suoi prodotti continuano ad essere ricercati in tutto il mondo: Nel 1937 produsse ed esportò 475 film con una spesa di dollari 170.000.000. Gli introiti lordi delle sale d'America raggiungono di nuovo gli 800 milioni di dollari; calcolando che di questi il 23 % vada ai produttori si può constatare che il prodotto viene largamente pagato con lo sfruttamento nei soli Stati Uniti. Le esportazioni di film, coperto il costo dei 200 film esteri importati annualmente in America, rappresentano un utile netto per le case produttrici americane. I dati più recenti indicano la cifra di 2 miliardi di dollari quale investimento complessivo nell'industria cinematografica americana.

L'industria europea ai nostri giorni - Germania e Inghilterra

Un rapido sguardo all'industria europea di questi ultimi anni, dopo l'avvento del sonoro, chiuderà queste brevi note sulla genesi e sullo sviluppo della cinematografia.

La più recente fase dell'industria cinematografica incomincia con l'essere dominata più che dall'arte, dalla tecnica e in special modo, dall'elettrotecnica; ciò nel senso che la concorrenza si viene basando in particolar modo sulla possibilità di sfruttare in proprio fondamentali brevetti impedendone ad altri l'uso, più che sulla qualità del prodotto finito. I gruppi elettrici in America, Germania e, in minor misura, in Inghilterra, non limitano il proprio interessamento e controllo alla sola parte tecnica della cinematografia, ma attraverso legami bancari o partecipazioni dirette, giungono fino all'esercizio; la « Western Electric », la « Radio Corporation of America », la « General Electric », la « Siemens-Halske », la « Allgemeine Elektrizitats G. », etc. sono interessate e talvolta controllano direttamente l'industria cinematografica dei rispettivi paesi; la ragione di questa intromettenza non è dovuta solo all'importanza per le società elettriche di moltiplicare le installazioni di apparecchi sonori: esse posseggono brevetti per i quali lasciano licenze che fruttano loro uno o due dollari per ogni metro di negativo prodotto con propri apparecchi, oltre ad un altro piccolo diritto per la distribuzione del film nei vari paesi esteri; ora è facile persuadersi che questo « quid » che ripartito fra innumerevoli clienti (produttori, concessionari, noleggiatori, esercenti, pubblico) diviene un onere insignificante per ciascuno

di essi, frutta invece somme colossali ai gruppi elettrici. In America, per opera di tali gruppi essenzialmente, si tentano e si effettuano colossali trust non più in estensione raggruppando più società esercenti la medesima industria, ma scalari: le società elettriche controllano la cinematografia e si valgono degli artisti notissimi di questa, dei suoi complessi orchestrali e corali, dei suoi autori, per la radio da essi pure controllata e per le società grammofoniche che pure caddero sotto la loro zona d'influenza, e viceversa: il cerchio si allarga e assume imponenza fantastica. Oltre tutto, questo trust scalare è più difficilmente perseguibile dalla legge americana contro i monopoli.

Mentre si iniziava quella lotta di predominio tra americani e tedeschi che doveva concludersi, come visto, con l'accordo del 1930, nel 1928 sorgono in Germania due società per apparecchi sonori: la « Tonbild Syndacat A. G. » (Tobis) creata con capitali in maggioranza svizzeri ed olandesi, e la « Klang-film » del gruppo Siemens che fondò pure la « Kuchermeister », d'importanza secondaria. La « Tobis » riuscì ad acquistare quasi 500 brevetti attinenti la sonorizzazione, si associò con circa 800 proprietari di sale ed alfine riuscì ad attrarre nella sua zona d'influenza l'« Ufa » e l'« Emelka », le due società produttrici esponenti dei due consorzi tedeschi. La « Klang-film », come era avvenuto in America tra « Western » e « R.C.A. », si trovò in lotta con la sua diretta competitrice, ma seppe egualmente appropriarsi di brevetti sufficienti a tutelare il proprio apparecchio, si associò ad altri proprietari di locali e riuscì ad avvicinare a sè la terza importante società cinematografica tedesca: la « Terra film ».

Tra le due avversarie si addivenne allora ad un accordo per cui fu stabilito che il raggio d'azione della « Tobis » si esplicasse intorno agli apparecchi da ripresa, mentre la « Klang-film » doveva esplicare la propria attività su quelli da proiezione. Nel 1929 un impegno della « Tobis-Klangfilm » con l'« Ufa » prevedeva la costruzione di quattro grandi studi sonori nei pressi di Berlino: fu l'inizio della marcia! Dai 36 film realizzati nel 1930 si è infatti progredito fino ad un'attuale produzione annua di oltre 120 film quasi tutti girati nei tre massimi stabilimenti della Germania: « Ufa » (40 film prodotti nel 1937), « Tobis » (40 film), « Terra » (23 film) ai quali si aggiunse recentissimamente il « Bavaria Film Kunst » che nel primo anno di vita (1937) potè realizzare 12 film. Siccome il fabbisogno della Germania è inferiore a quello delle altre maggiori Nazioni, aggirandosi sui 180-200 film annui, la produzione tedesca riesce ad eliminare dal mercato gran parte della produzione

estera; nella stagione 1937-38 infatti, su 105 film tedeschi e 15 austriaci che oggi andrebbero in aumento ai primi, i film americani furono 50, i francesi 10; i film italiani furono in questa stagione 5. Il reddito derivante da ciascun film in Germania si aggira su una media di marchi 1.700.000, pari a lire 13.000.000 circa; la produzione può quindi fare affidamento su un ricavo medio di L. 3.000.000 dal solo mercato interno.

In Inghilterra il mercato che era prima quasi incontrastato dominio americano, ebbe, come dicemmo, un forte movimento di resistenza; alla tendenza dello « splendid isolation » che si indirizzava ad un accentramento dell'industria nazionale indipendente, se ne aggiunse un'altra desiderosa di stringere accordi con industrie di altre nazioni per ottenere con questo mezzo di sfuggire al dominio americano.

Secondo i criteri della prima tendenza lavorarono la «Blattner Co.», che sfruttava il sistema a registrazione elettromagnetica su filo d'acciaio Poulsen Stille e la « Twinckenham Studios » che accentrava la produzione in tre lingue; alla tendenza collaborazionistica si dedicarono invece i « British International Studios » d'Elstree e la « Gainborough Pictures » di Nettlefold; mentre però queste ultime fanno accordi con sole case produttrici, altre società s'interessano direttamente con le società tedesche distributrici dei brevetti e così la « British Union Corp. Ltd » fu interessata nella « Polyphon Werke A. G. » una delle fondatrici della « Klang-film » e la « British Photophone Ltd. » nella « Tobis ».

L'industria inglese si preparò in definitiva, a rendere insufficienti le norme legislative di protezione, aumentando per proprio conto la percentuale di programmi nazionali nei 4.500 cinematografi della Gran Bretagna che ingoiano annualmente oltre 700 film. Già nel 1936 infatti la percentuale di film nazionali proiettati nei locali che, secondo il Cinema Act del 1927, come vedemmo, doveva raggiungere il 20 % nel 1938, era salita al 27,4 %. Fu allora messo in discussione un nuovo progetto di legge che, pur mantenendo in vigore con percentuali mutate, la precedente legge, stabiliva una percentuale di film nazionali (dal 15 % iniziale al 30 % per il 1947) che ciascun distributore doveva offrire assieme al prodotto estero, stabilendo che ogni film nazionale acquistato per l'estero, equivalesse ad uno distribuito in Inghilterra. Si stabiliva inoltre che per il computo della percentuale sarebbero contati soltanto quei film il cui costo superasse le L. sterline 15.000 (L. italiane 1.350.000) di cui la metà doveva servire per l'effettiva lavorazione (interpreti, personale, etc.); ciò allo scopo di eliminare la piaga dei cosidetti film « quota », prodotti all'unico scopo di ottenere con

spesa minima tutti i benefici derivanti dalla produzione di un film nazionale. È nostro parere che con simile legge la produzione inglese rischia di diventare una succursale diretta di Hollywood e che questo sistema non si renda efficace per un utile consolidamento dell'industria britannica; gli americani infatti per i quali il mercato inglese è importantissimo, producono oramai regolarmente in Inghilterra dei film che, col pagamento di 6.000 sterline a personale o industriali inglesi, sono riconosciuti come di produzione nazionale pur non avendo nulla di caratteristicamente inglese, danno considerevoli agevolazioni di distribuzione alla produzione americana e sono agevolmente sfruttati nella stessa America nei circuiti di teatri controllati dalle case di produzione.

Nel ramo industriale si iniziò una più attiva opera di collaborazione con le altre Nazioni, ma tutti gli accordi ebbero breve durata. La « British Photophone », in unione alla tedesca « Prometheus A. G. » strinse accordi con la « Meschrabpon Film » oltre che per la produzione e la distribuzione di pellicole in Russia, anche per il piazzamento colà di apparecchi sonori tedeschi e inglesi; un'altra società, l'« International Talking Screen Production Ltd. », acquistò la maggioranza delle azioni della « Filmwerke Staakekn A. G. » e della « Derussa », la già nota società russo-tedesca « Deutsch Russischen Filmhandel »: la ragione della precarietà di simili accordi è intuitiva.

Molto più interessante ed importante è invece il progresso effettuato nel campo della produzione filmistica nazionale, per quanto essa si trovi in una continua lotta per poter sfruttare i propri prodotti di maggior costo nell'America del Nord, dove la produzione indipendente britannica non trova assolutamente un conveniente sbocco. Alessandro Korda, ungherese, fondò assieme a Toeplitz la « London Film » nel 1931 e iniziò la produzione di film di grande mole per lo sfruttamento mondiale. Fu il successo che ebbe in America il suo Enrico VIII che diede incentiva anche ad altre case di produrre grandi film il cui costo non poteva essere coperto che per mezzo di una proficua vendita all'estero e sopratutto in America; ma i circuiti di teatri controllati dalle case produttrici americane posero in atto tutti gli ostacoli possibili per parare questa importazione di film inglesi che poteva divenire pericolosa e che comunque strappava buona parte del guadagno ai produttori americani. Le società di assicurazione inglesi, allettate dai primi successi ottenuti dai film nazionali in America, investirono buona parte dei loro capitali in questa industria, ma poi, resi più prudenti dalle successive deficienze riscontrate e dopo un certo numero di film prodotti in gran-

de stile e in rilevante perdita, cercarono di ritirare i loro denari causando gravi dissesti a varie case e alla produzione inglese in generale; alla preoccupazione del mercato estero si aggiunse in tal modo anche la preoccupazione della mancanza dei capitali nazionali. Alessandro Korda, rimasto solo dopo che Toeplitz aveva costituito una casa di produzione per proprio conto che ebbe breve vita soprattutto per le cause anzidette, cercò a più riprese di accaparrare per la «London Film» la maggioranza delle azioni dell'«United Artists» americana, allo scopo di aprirsi, con questo mezzo, uno sbocco in America; le difficoltà incontrate furono assai gravi ed egli dovette alfine accontentarsi di un semplice accordo per lo sfruttamento dei film London in America. Comunque, se non si tiene conto della Cina e del Giappone, l'Inghilterra rappresenta il secondo mercato mondiale cinematografico e possiede i più vasti circuiti di sale cinematografiche: la «Gaumont British» possiede 350 cinematografi, l'«Associated British» (B.I.P.) 300 e così via.

Ben ventiquattro stabilimenti sono in attività in Inghilterra e di questi i più importanti («Pinewood Studios» e «London Film») producono da soli una settantina di film all'anno, di cui una quindicina di grande importanza e di elevatissimo costo, realizzati per il mercato mondiale.

Attualmente la produzione dei film a colori è in Inghilterra molto attiva e non si esita a preventivare per uno di tali film, la spesa di oltre 12 milioni di lire italiane.

Francia - Italia - Altri Stati

La Francia pure si dedicò totalmente (per quanto con un certo ritardo dovuto essenzialmente alle ristrette possibilità di sfruttamento e alla deficienza di capitali adatti) alla produzione sonora. Innanzi tutto un accordo riunì fra loro le principali società francesi: la «Gaumont», la «Aubert», la «Franco Film» e la «Coutinsouza».

Tale gruppo si tenne quindi in rapporto con quello tedesco «Tobis-Kuchenmeister» (essendo quest'ultima, prima dell'accordo «Tobis-Klang-Film» passata sotto il controllo della «Tobis») che in Francia aveva aperto gli stabilimenti «Tobis» d'Epinay per la produzione franco tedesca, e iniziò il lavoro con apparecchi di questa casa.

Ma altre case ancora si dedicarono completamente alla produzione sonora: così gli stabilimenti «Pathé-Natan» con apparecchi R. C. A.

Photophone, così quelli « Eclair » con Tobis Klang Film oltre ad altri teatri di posa installati in Francia dalla « Paramount » e da altre case americane. L'accordo con la « Tobis Klang Film » delle case produttrici più importanti costituì un serio ostacolo per l'America non solo per la propria produzione, ma per la stessa istallazione dei propri apparecchi; infatti la ripresa è fatta in Francia quasi esclusivamente con materiale tedesco.

La produzione francese cominciò ad avere una certa importanza anche nel campo sonoro: già nel 1931 furono realizzati 20 film parlati e 22 sonori e il fervore determinato dal fonofilm fu veramente mirabile.

Nel 1934 si era giunti alla produzione di 126 film parlati e negli ultimi anni la produzione, migliorata in qualità, si mantenne sul centinaio di film, poco meno di un terzo cioè del fabbisogno del mercato francese. Caratteristica della produzione francese è il decentramento dell'attività industriale che si suddivide tra un numero molto elevato di società: nel 1937 per esempio, furono prodotti 111 film in 18 studi per iniziativa di ben 82 società indipendenti. Lo stesso decentramento lo si riscontra nell'esercizio delle sale cinematografiche; per queste infatti esistono soltanto quattro circuiti di vera importanza; il massimo, controllato da « Pathè », comprende soltanto 43 sale. Quale indice dell'attuale importanza della cinematografia in Francia, basti ricordare che gli incassi dei cinematografi della sola Parigi raggiunsero, nel 1937, la bella cifra di 396 milioni di franchi. L'industria nazionale trova protezione soprattutto nella limitazione del doppiato dei film esteri; raramente vengono doppiati più di 200 film annui, lasciando un largo margine ai film francesi; il mercato interno ha infatti necessità di circa 350 pellicole all'anno.

L'espletamento in lingua originale dei film esteri è concesso limitatamente a cinque programmazioni, eccezionalmente portate a quindici per qualche film. L'industria francese è oggi soddisfacentemente florida ed esporta i propri prodotti in quasi tutti i paesi del mondo; il costo medio della produzione di ciascun film fu, per il 1937, di 2.600.000 franchi, ma si spera di poter addivenire ad una sensibile diminuzione di tale costo derogando alla legge delle 40 ore di lavoro settimanali che porta un sensibilissimo maggior onere nella lavorazione.

Per quanto riguarda la tecnica francese, basterà qui ricordare gli apparecchi da ripresa Debrie e d'Eclair notissimi in tutti gli stabilimenti di produzione; anche gli apparecchi da proiezione e sonori danno vita ad una trentina di importanti società.

Il film sonoro in Italia ha incontrato al suo apparire un'opposizione formidabile: una presentazione quanto mai infelice dei primi film parlati, una maggior sensibilità artistica e un senso innato di diffidenza determinò tale avversione che tuttavia andò lentamente scomparendo. L'« Ente Nazionale per la Cinematografia » strinse un accordo con la « British Talking » per l'attrezzatura sonora degli stabilimenti della « Suprema » e per l'allestimento di un certo numero di locali presso le principali città. Ma era destino che quanto veniva promosso dall'« E.N.A.C. » non dovesse andare a buon fine e, poco tempo dopo, tutti gli apparecchi vennero ritirati. Solo nella prima metà del 1930 grazie agli accordi intervenuti tra la « Società Anonima Stefano Pittaluga » e la « R. C. A. Photophone » e la riattazione dei tre teatri della « Cines » si ebbe un vero impulso nella industria italiana. Quello che per l'Italia era stato un male, si trasformava, con l'avvento del cinema sonoro, in un vantaggio; non avere grandi impianti di produzione vecchio stile che potessero venir colpiti in pieno dai nuovi sistemi, evitava perdite ingenti di materiale e di capitali. Una Nazione come l'Italia non poteva rimanere assente dal mercato filmistico; si era sul punto di ricominciare; invece si cominciò « ex novo » e fu tanto di guadagnato. Quanto si fece allora nel campo produttivo non fu gran cosa, tuttavia gran merito spetta a Stefano Pittaluga di aver saputo far rinascere brillantemente il vecchio nome della « Cines » e di aver gettato anche nella nostra Nazione le fondamenta di un'industria cinematografica finalmente sana e guidata da onesti criteri. Tutti ricordano ancora il successo veramente clamoroso ottenuto ovunque dal primo film presentato: *La canzone dell'amore*. A quello ne seguirono altri sedici, condotti con dignità e buon senso artistico. Dopo la prematura fine di Stefano Pittaluga, altri seguirono il suo esempio e, negli anni a noi più prossimi furono riattivati con ottimi impianti gli stabilimenti della « Caesar », della « Farnesina » e furono fondati quelli molto bene attrezzati, anche con apparecchi Western, di « Tirrenia » presso Livorno. Il governo, ancor prima degli inizi della nostra industria sonora, cercò di appoggiare le iniziative proibendo in modo assoluto la visione in pubblico di tutti i film che contenessero anche brevi battute di parlato in lingua straniera. Oltre alla tutela della lingua italiana, si sperava che questo ostacolo del doppiato da superare avrebbe reso meno facile l'importazione e la diffusione di film stranieri di secondaria importanza; già abbiamo visto che non fu così e che il perfezionamento del doppiato e l'adattamento del pubblico portò, se mai, un beneficio alla produzione estera, piuttosto che un danno.

Efficacissime invece furono tutte le altre provvidenze che il governo, attento tutore dell'industria cinematografica nazionale, volle concedere per un sempre maggior potenziamento e consolidamento della produzione; innanzi tutto fu più severamente pretesa l'esatta osservanza dell'obbligo di programmazione nei locali di film italiani in numero proporzionale a quelli stranieri, portando tale proporzione dall'iniziale 1 a 9 all'attuale 1 a 2; poi fu concesso un certo numero di esenzioni dalla tassa di doppiato (attualmente quattro esenzioni) per ogni film prodotto, infine, sotto forma di premi fissi e proporzionali agli incassi ottenuti nei locali da ciascun film, fu concesso un importantissimo contributo che dà una maggior sicurezza di recupero agli industriali cinematografici, per compensarli del rendimento piuttosto deficiente che è possibile ottenere dallo sfruttamento dei film in Italia (circa L. 700.000 di media per il produttore), invogliandoli a migliorare la qualità della loro produzione. Grazie a tutte queste provvidenze la produzione italiana si avvicina rapidamente alle 50 pellicole annue, e sono da riscontrare sempre maggiori sforzi per elevarsi dal livello medio del filmetto di ristretto sfruttamento, a produzioni di maggior mole che possano dignitosamente varcare i confini portando all'estero una ventata dell'alto spirito che anima il popolo italiano.

Sotto questo aspetto ricordemo *Squadrone bianco, Scipione, I Condottieri, Luciano Serra pilota, Sentinelle di bronzo.* Come già detto, un potente e fattivo contributo al miglioramento dell'industria cinematografica italiana fu dato dalla Direzione Generale per la Cinematografia, creata nel 1934 allo scopo di regolare le diverse attività ed esplicare un più preciso ed organico intervento da parte dello Stato in questo ramo d'industria che, a diretto contatto con il popolo, non deve deviare assolutamente da quello che è il riconosciuto superiore interesse della Nazione. Ma non bastava pensare all'oggi, anche l'avvenire doveva preoccupare: a preparare i quadri artistici, tecnici e direttivi dell'industria cinematografica italiana, fu istituito il Centro Sperimentale il cui severo insegnamento pratico e teorico se già ha dato qualche frutto, ben più importanti ne darà in un prossimo futuro. Con l'estero, l'Italia, stipulò importanti accordi di collaborazione e di reciprocità di trattamento: tra questi principali quelli recentemente conclusi con la Germania e con la Francia. Negli ultimi anni l'incremento nelle vendite all'estero fu considerevolissimo: mentre nel biennio 1935-36 fruttò L. 1.367.000, nel solo anno 1937 esso salì a L. 7.704.000; simile impulso fu anche ottenuto mediante la costitu-

zione di un consorzio fra i produttori per le vendite all'estero (l'Unione Nazionale Esportazione Pellicole) che lavorò e lavora attivamente per far sempre meglio conoscere la produzione italiana nelle altre Nazioni. Il contributo estero al fabbisogno nazionale è però sempre molto elevato; vi concorre l'America con circa 150 film annui, la Germania con una quarantina, la Francia con una ventina e quasi tutte le altre Nazioni con quantitativi minori e con un totale annuo complessivo che si aggira sui 230 film; riteniamo che questa cifra sia superiore di almeno cinquanta unità allo stretto fabbisogno tanto più se, come tutto dà a sperare, la produzione nazionale potrà avere un ulteriore incremento (*).

Il complesso degli stabilimenti di produzione era già di qualche importanza anche negli anni 1935-36, ma quando, dopo l'incendio del maggior teatro della « Cines » e per iniziativa di Carlo Roncoroni, sorsero i modernissimi studi di « Cinecittà », fu portato di colpo in primo piano. Gli impianti industriali in attività durante la stagione 1937-38 erano i seguenti: a Roma: « Cinecittà », « Caesar Film », « S.A.F.A. », « Farnesina »; a Tirrenia (Pisa): « Pisorno »; a Torino: « F.E.R.T. » con un complesso di sedici teatri.

Nel campo meccanico anche in Italia si costruiscono ottimi apparecchi di proiezione sonora a prezzi abbordabili anche per i piccoli locali; tra le principali fabbriche ricorderemo qui la « Pio Pion » e la « Cinemeccanica » a cui principalmente si deve il rapidissimo diffondersi delle installazioni sonore nella quasi assoluta totalità dei cinema italiani che, in numero di 4.000 (di cui 2.600 gestiti da privati e 1.400 da enti educativi e religiosi) danno un reddito lordo in rapido e promettente aumento: L. 360.000.000 nel 1932, L. 440.000.000 nel 1936, L. 520.000.000 nel 1937. Anche queste cifre sono di buon auspicio per un sempre maggior progresso della cinematografia in generale e di quella italiana in particolare grazie ad una più abbondante fonte di sempre maggiori possibilità per l'industria nazionale.

In tutti gli altri Stati l'industria cinematografica è tenuta oramai in viva considerazione sia da parte dei governi, sia da parte dei capitalisti e ovunque si moltiplicano i tentativi, talvolta effimeri, ma spesso basilari per una sorgente solida industria. In Ungheria, in Polonia, in

---

(*) *Un nuovo fattore è costituito oggi dalla recente istituzione del monopolio affidato all'« E.N.I.C. », e dal conseguente ritiro dal mercato delle quattro maggiori case americane. Sarebbe tuttavia prematuro azzardare previsioni sulle conseguenze di tale ritiro. È però nostra convinzione che la soluzione qualunque essa sia, non potrà che favorire il nostro mercato, ed il livello della nostra produzione. — N. d. R.*

Danimarca sono già rimarchevoli i successi ottenuti; nella Svezia, a cui accennammo a proposito della produzione muta, il sonoro trovò nuove possibilità per una elevata prosperità della Nazione e gli abbondanti capitali investiti nell'industria le permisero di seguire le vecchie tradizioni: nel 1937-38 dieci case produttrici (tra cui principalmente l'« A. B. Svensk Filmindustri » e l'« A. B. Europa Film », entrambe controllanti circuiti di sale) produssero 25 film. Altra Nazione di cui necessita far menzione è la Cecoslovacchia, la cui industria, già sovvenzionata dallo Stato con premi vari dalle 40.000 alle 140.000 corone per ciascun film prodotto, seppe realizzare nel 1937 ben 47 film di cui 34 nei soli studi di Barrandow.

Conclusione

Dal rapido e imperfetto sguardo gettato attraverso l'evolversi dell'industria cinematografica nel mondo, desidereremmo vivamente ne derivasse l'impulso ad una bene auspicata iniziativa: la compilazione di una estesa, precisa, dettagliata, vera storia del cinematografo. Fino ad oggi non conosciamo alcun tentativo del genere che si sia astratto da una troppo evidente soggettività: così per la « Storia » del Coissac, così per il « To see and hear » di W. H. Hays, così, più che mai, per il « The house that shadows built » di W. Irwin. Sarebbe veramente interessante che in Italia si redigesse un libro che pur riconoscendo ed illustrando i contributi recati dall'America al progresso della cinematografia, facesse risaltare quanto di tale progresso sia dovuto all'Europa, rivendicasse ai fratelli Lumière l'assoluta priorità della loro invenzione e documentasse l'apporto dell'Italia sia nella tecnica che nella produzione, apporto troppo poco noto e spesso misconosciuto e che dovrebbe invece più che mai essere rilevato e tenuto presente in questo periodo di rifiorente attività (*). Il ravvivato ricordo del non remoto predominio assoluto della cinematografia italiana e la più esatta conoscenza di quanto per essa hanno fatto e fanno gli enti direttivi e i nostri industriali, potranno essere di incentiva e auspicio per una sempre più potente produzione nazionale che, partecipando con tutte le proprie forze alla vittoriosa lotta autar-

---

(*) *Nella collezione « Edizioni di Bianco e Nero » è attualmente in corso di stampa una « Storia della cinematografia » di* Francesco Pasinetti — *N. d. R.*

chica, riesca a bastare in breve volgere di tempo a sè stessa e possa dare alla nostra cinematografia una propria impronta degna dell'Italia d'oggi. Soltanto un'industria cinematografica che sappia dare un sano diletto al nostro popolo e che al tempo stesso ne elevi il senso artistico, ne educhi lo spirito, lo esalti verso gli ideali più belli della vita, gli imprima sempre più alto l'orgoglio di appartenere a questa nostra Patria, soltanto un'industria cinematografica che agevoli un sano sfruttamento delle nostre prerogative naturali e personali, che nel campo scientifico, storico, civile divenga documentazione e strumento di cultura, progresso, elevazione, soltanto una simile cinematografia potrà dirsi veramente italiana e fascista. L'importazione di un limitato numero di pellicole estere tra le migliori, potrà servire quale termine di paragone con quanto si produce nelle altre Nazioni e potrà essere di nuova incentiva per un perfezionamento sempre maggiore dei nostri prodotti allo scopo di renderne possibile anche una più larga diffusione nel mondo. Sarà questa una delle forme migliori per far maggiormente conoscere all'estero la nostra Italia di oggi e il nuovo spirito che ne pervade i suoi figli.

ALBERTO MICHEROUX DE DILLON

Note

1. *Ad Ermanno Contini che sul « Messaggero » ha preso lo spunto dal caso Cortese per una melanconica recriminatoria sulle vicende dell'« Accademia d'arte drammatica », ed a quanti come lui sentissero sotto di sè l'incertezza della base su cui poggiano i piedi — e non i piedi soltanto — poche, chiare, inequivocabili constatazioni. L'« Accademia d'arte drammatica » doveva assolvere nei propri fini quello importantissimo della formazione di una nuova generazioni d'attori per il palcoscenico. Giusto. Ma l'aver creato questa istituzione, l'aver ottenuto saggi anche convincenti, non autorizza affatto, come pretende Contini, a « dormire su due guanciali ». La forza di ogni fatto d'arte, o a cui l'arte partecipi come fattore decisivo, è data prima di tutto dalla forza e dalla fede dell'artista; come il valore di una scuola è dato dal valore degli insegnanti. Ciò che manca al teatro, prima che all'« Accademia d'arte drammatica » è proprio questa forza e questo convincimento interiore.*

Quando la casa brucia, gli abitanti fuggono. E finchè la fuga si limita ai vecchi attori di teatro che rinnegando le loro prime aspirazioni infestano oggi il cinema perchè « al cinema si guadagna di più », poco male: la pera matura cade da sè. Ma quando la sfiducia è nei giovani, vuol dire che effettivamente esiste un problema. Un problema che l'« Accademia d'arte drammatica » sicuramente s'è posto.

Il Contini, in poche parole afferma che esiste una materia che all'Accademia non si insegna: l'amore per il teatro, ed appoggia tale sua convinzione sul caso Cortese.

Non interessa a noi il lamentato fenomeno, nè saremo noi a suggerire il rimedio, anche se proprio il Cortese — l'abbiamo visto questo prodigio, e l'abbiamo trovato inferiore alla propria pubblicità — dimostra che per far del cinema occorre un minimo di cultura professionale cinematografica, che l'Accademia, logicamente indirizzata ad altri fini, non può fornire.

Ma il Contini ci tocca da vicino quando afferma che i migliori elementi del Centro, che vogliono far del cinema, passano ai corsi dell'Accademia.

Contini è stato per sei mesi allievo del Centro Sperimentale, e sa perfettamente che ciò non è vero. Esistono, sì, allievi bocciati od eliminati. Ma della sorte di questi il Centro si disinteressa. E ci è perfettamente indifferente saperli poi critici di teatro o di cinema, o allievi dell'Accademia.

2. *Il recente comunicato di uno dei tanti ameni uffici stampa, di una delle tante amene case americane, ci avverte che nel recinto dell'Esposizione universale U. S. A. è stata sotterrata — si noti: « con le formalità di rito » —*

una sfera di rame del peso di 800 libbre, nella quale sono stati rinchiusi numerosi oggetti del nostro tempo: una tazza con disegni di Topolino, un rasoio elettrico, un mazzo di carte da poker, un tubo di dentifricio, un bastoncino di rossetto, il libro « Via col vento », una pellicola di attualità coi più importanti avvenimenti di quest'anno, film a passo ridotto, ecc. ecc. Scopo di questo seppellimento, dare agli uomini del 6939 — la sfera dovrà essere dissotterrata fra 5000 anni — un'idea della civiltà del nostro tempo. La notizia ci commuove profondamente, ed ottiene come primo risultato di dare « a noi » l'idea di questa civiltà; almeno come l'intendono gli americani. Ma il nostro cervello inguaribilmente cinematografico, non può tuttavia fare a meno di pensare « per montaggio » agli oggetti ed alle immagini rinchiuse nella sfera-fachiro. Così che, per contrasto, parallelismo, ecc. ecc. (cfr. il solito Pudovchin) ci si incollano con l'acetone della fantasia e sotto la pressa dell'immaginazione, le varie inquadrature, ordinate in una sequenza efficace ed emotiva: Eden e il bastoncino del rossetto; Shirley Temple e il rasoio elettrico; il cinema ebreo-americano e le carte da poker; il signor Benes e il libro « Via col vento », ecc. ecc.

3. *Simoni ha dichiarato che se avesse qualche mese di pratica della macchina da presa, saprebbe come far recitare gli attori. Quanta presunzione! Per una buona parte i nostri registi hanno qualche annetto di questa pratica ed ancora, umilmente, stanno imparando. Ci chiediamo piuttosto come mai il Simoni che ha più di qualche mese di pratica teatrale, non sappia ancora come far recitare gli attori di teatro.*

4. *Ci sentiamo lieti, e mangiamo a pranzo con migliore appetito, quando leggiamo progetti d'autarchia congiunti a contumelie contro il cinema americano, il suo scarso valore estetico, ecc. ecc. E ci vien fatto di ricordare che « Bianco e Nero » parlava d'autarchia, demoliva il pessimo gusto del filo americanismo, indicava i pericoli e le soluzioni, quando sugli effimeri fogli, si incensavano ancora effimere gloriuzze di divi d'oltre oceano, e si prestava orecchio attento e diligente ai ruggiti dei vari pseudo-leoni inghirlandati di giudaica celluloide.*

5. *Esiste in cinema la categoria dei « bocciati ». Ci sono i bocciati dalla vita, dalla critica, dal pubblico, ecc. ecc. Per questi non c'è nulla da fare. Ci sono poi i bocciati del Centro Sperimentale. Quest'anno le domande di ammissione sono state più di tremila; ammessi cinquantatrè. Ci sono i bocciati che si rassegnano e quelli che non si rassegnano. Costoro tentano naturalmente altre strade. E sono quelli che per comprensibile avversione tentano di diffondere sfiducia nei riguardi dell'istituzione che non ha creduto di accoglierli con trombe e bandiere.*

Ultima categoria di bocciati: quelli che resistono al Centro per un certo tempo, e quando sfuma la « borsa » ne vanno a prendere un'altra all'Accademia d'arte drammatica. Questi sono forse i più stupidamente dannosi, vuoi per il cinema, vuoi per il teatro. Ma sono anche quelli che, almeno per qualche anno, hanno risolto la loro situazione. Di spostati e di parassiti.

6. *Dopo il recente decreto sul monopolio, le quattro maggiori case americane preparano le valigie. Curioso: i loro crediti in Italia erano « congelati », ed ora invece sono loro che « si squagliano ».*

7. *Naturalmente con Garbo (meno male!).*

8. *Il che non vuol dire però con educazione.*

Documenti

I

Il « Corriere della Sera » ha ritenuto opportuno chiedere al Ministro per la Cultura Popolare alcuni precisi chiarimenti sull'istituzione del monopolio. Ecco — nel suo testo integrale — l'intervista:

Al Ministro Alfieri abbiamo subito domandato:

— Volete spiegarci il motivo, Eccellenza, per cui l'Italia ha sbarrato l'importazione dei film stranieri?

— *Vi risponderò esaurientemente* — ci ha detto il Ministro — *ma consentitemi prima di tutto di rettificare la domanda. Infatti non è esatto affermare che il mercato cinematografico italiano è stato chiuso alle importazioni straniere: il recente provvedimento governativo è stato preso unicamente per disciplinare questo settore nel quadro della nostra politica autarchica. Se esso ha dei notevoli riflessi politici questo non significa affatto che da un regime di mercato libero e aperto si sia passati a un regime opposto di porta sbarrata.*

— Potete allora precisarci — abbiamo chiesto al Ministro — quale è il meccanismo che è stato posto in atto, e quali sono i precisi motivi che hanno causato il provvedimento?

— *Fino a ieri* — ci ha risposto l'on. Alfieri — *il collocamento dei film stranieri in Italia avveniva attraverso il sistema dello sfruttamente diretto e in compartecipazione. Vale a dire che il produttore straniero portava i propri film sul mercato italiano e se ne riservava un utile proporzionale al successo ottenuto dal film e al conseguente ricavo. Questo utile era sfruttato direttamente o in compartecipazione con il noleggiatore italiano.*

Le conseguenze di questo sistema erano varie e molteplici, sopratutto nell'ordine valutario Come sapete, l'Italia sorveglia gelosamente le proprie riserve auree e regola accuratamente le proprie esportazioni d'oro a seconda delle reali necessità, ma sopratutto proporzionando accuratamente gli impegni valutari, assunti con i diversi Paesi, con le disponibilità. Al contrario il sistema che vi ho descritto, in uso per la importazione dei film, rendeva praticamente impossibile ogni preventivo controllo. Per ogni film che incontrava successo presso il nostro pubblico erano altrettante valute in oro che emigravano dalle tasche degli spettatori italiani per andar a finire sopratutto in America, giacchè l'onere maggiore derivava dall'importazione dei film americani preponderanti sul mercato italiano. Succedeva così che le maglie del

regime valutario italiano rigorosamente tenute strette per tutte le importazioni si allargavano inavvertitamente, ma assai sensibilmente, a opera dell'importazione cinematografica.

— E non era stato tentato niente prima d'ora — abbiamo chiesto al Ministro — per porre un rimedio a questa esportazione di capitali?

— *Nel 1937 si era addivenuti a un accordo con gli Stati Uniti, limitando l'onere valutario dell'Italia in materia cinematografica a 20 milioni di lire; ma il risultato non fu quello che era lecito sperare. Negli ultimi anni dai 50 ai 60 milioni venivano annualmente guadagnati dai film americani in Italia. Di questi 20 milioni venivano direttamente esportati in America e il supero andava ad accrescere per notevoli cifre il debito fermo in Italia, e destinato poi a convertirsi in oro per emigrare a brevi scadenze verso gli Stati Uniti.*

Noi non potevamo rimanere inoperosi dinanzi a un simile stato di cose, e infatti il Ministro degli Scambi e le Valute, che vigila con così alto senso di responsabilità su questa materia, decise d'accordo con me di cambiare radicalmente il sistema delle importazioni di film, adottando il prezzo fermo *per cui il film viene ceduto interamente dal produttore a un acquirente che nel caso nostro è il Monopolio.*

Il sistema del monopolio attraverso il prezzo fermo, *oltre a dare la possibilità di stabilire esattamente l'onere valutario dell'Italia verso l'estero, consente la possibilità di ricavare margini di utile che andranno a beneficio della produzione italiana.*

— Volete dirci, Eccellenza, come funziona il monopolio?

— *Il sistema è assai semplice. Al posto dei vari acquirenti, dinanzi ai produttori stranieri, l'acquirente è un solo: il Monopolio. Questo in mancanza di concorrenza pagherà i film al loro giusto valore commerciale e li passerà, a sua volta, ai vari noleggiatori italiani. Sistemato e quindi regolabile il debito verso l'estero, gli utili che il Monopolio ricaverà saranno messi a disposizione della cinematografia italiana.*

— Per cui, in definitiva, abbiamo detto al Ministro — non si è compiuto un atto di ostilità verso la produzione americana?

— *Tutt'altro,* — ci ha risposto il Ministro della Cultura Popolare. — *E lo prova il fatto che la reazione al provvedimento è venuta soltanto da parte di quattro case cinematografiche americane, le quali hanno dichiarato di non voler accettare il nuovo sistema. Le altre case americane sono in trattative e inoltre il Monopolio si è rivolto alla produzione europea che in certi Paesi è tuttavia notevole. E non bisogna poi dimenticare la produzione italiana alla quale è affidato un ruolo veramente importante per rispondere alle esigenze del nostro mercato.*

— Proprio su questo punto, Eccellenza, volevamo richiamare la vostra attenzione. Il pubblico teme, ammaestrato forse dall'esperienza, che il più vasto campo lasciato alla cinematografia italiana si risolva nella necessità di dover accogliere una produzione affrettata, di corto respiro e di scarso valore artistico. Il pubblico italiano ama molto il cinematografo, e non vorrebbe essere costretto a rinunziare a questo svago che costituisce un così gradevole completamento alla giornata dell'uomo moderno.

— *Mi rendo perfettamente conto di questi timori* — ci ha detto il Ministro — *e li ho avvertiti anch'io, ma ritengo che essi siano completamente infondati. I primordi della cinematografia, anteguerra, sono italiani; e se a quelli si aggiungono alcune recentissime testimonianze, se si pensa che solo da pochissimo tempo lo Stato ha rivolto le proprie cure alla cinematografia nazionale, bisogna concludere che una tale sfiducia è completamente ingiustificata. Stabiliamo prima di tutto che gli Italiani sono capacissimi di fare dei film belli, da stare all'altezza dei migliori di ogni Paese. Il giorno in cui — e questo giorno non è lontano — alle qualità artistiche degli Italiani si potranno aggiungere quell'esperienza tecnica e quella ricchezza di mezzi che altri hanno, l'Italia conquisterà anche nel campo della produzione cinematografica il posto che giustamente le spetta.*

Nè d'altro canto, dobbiamo dimenticare che siamo nel pieno della battaglia autarchica, e che proprio nel settore cinematografico l'autarchia ha un duplice aspetto: valutario e politico.

— *In conclusione* — ha affermato il Ministro della Cultura Popolare congedandoci — *bisogna che il pubblico italiano si rassicuri e abbia fiducia nella cinematografia italiana verso la quale si vanno orientando sempre maggiori energie economiche e sempre più fresche, giovani e promettenti energie artistiche. La cinematografia italiana, soprattutto se sarà sorretta dalla fiducia e dalla simpatia del pubblico italiano, vincerà in un breve giro di tempo la propria battaglia autarchica.*

II

Il 1° Novembre 1938 l'Accademia Cinematografica Tedesca ha cominciato il suo lavoro sotto la presidenza di Müller-Scheld. Egli seguirà nuove vie per i metodi di insegnamento che saranno completamente differenti da quelli tramandatici, di carattere scolastico.

Si collaborerà nelle singole materie vicendevolmente fra insegnanti ed allievi. Non aride conferenze, non osservazioni estetizzanti, ma un'esperienza culturale comune nel campo scientifico.

Oltre alla teoria occorre la pratica, occorre dare agli allievi il modo di mettere in pratica le nozioni apprese teoricamente. Ogni allievo, oltre alle lezioni relative al suo proprio ramo, dovrà frequentare anche le lezioni e le principali esercitazioni delle materie affini, per avere una visione totale del complesso della cinematografia.

Da un prospetto or ora pubblicato dall'Accademia Cinematografica Tedesca apprendiamo i seguenti interessanti particolari sulla progettata divisione

Programma di lavoro della Facoltà Artistica del Cinema dell'Accademia Cinematografica tedesca.

del lavoro nella facoltà del film artistico alla cui direzione è stato chiamato l'attore di Stato Wolfgang Liebeneiner.

La *Facoltà artistica del cinema*, il cui direttore è il regista ed attore di Stato Wolfgang Liebeneiner comprende molti rami diversi ed è soltanto mediante la loro cooperazione che nasce l'unità artistica di un'opera cinematografica. Per ottenere una reciproca collaborazione delle forze non basta soltanto un'istruzione specializzata in un solo ramo. Quindi compito principale dell'Accademia del Reich è quello di porre lo scolaro con le sue possibilità su una base ampia che gli renda possibile di riconoscere e utilizzare in modo creativo i rapporti e le interdipendenze del suo campo di attività con quelli affini.

I. — Materie di insegnamento del gruppo « Drammaturgia »

Letteratura cinematografica (autori e drammaturgi del film);
Regìa;
Composizione cinematografica.

II. — Interpretazione

Interpretazione cinematografica.

III. — Materie d'insegnamento del gruppo « Arti Belle »

Scenografia (architettura cinematografica);
Disegni animati;
Grafica del film;
Disegni dei costumi.

Gli allievi del primo e secondo gruppo si occupano nei primi semestri di apprendere l'insegnamento in tutte le materie del loro gruppo. Continuano poi a frequentare le lezioni prescritte e le esercitazioni degli altri gruppi come anche le lezioni della Facoltà tecnica e quella per l'economia ed il diritto cinematografico.

Ciò tende a dare all'allievo la possibilità, durante il suo primo periodo di insegnamento, di farsi una idea chiara sulle sue doti personali e di prendere quindi una decisione in merito.

Capacità artistiche o manuali, come: disegno, composizione, ballo, canto, ecc., devono, se necessarie, essere acquisite già prima di entrare all'Accademia. L'Accademia si occupa soltanto di utilizzare e perfezionare queste capacità nel ramo del cinema artistico.

I. — Insegnamento materie del gruppo « Drammaturgia »

Letteratura cinematografica

Letteratura e storia libraria;
Valutazione della letteratura e dei manoscritti cinematografici;
Elaborazione di un soggetto in base ad idee proprie;

Problemi artistici del film;
Dialoghi;
Problemi musicali e drammaturgia;
Elaborazione di una sceneggiatura dal punto di vista artistico ed economico;
Regia pratica di un breve film sperimentale durante la sua preparazione;
Problemi drammaturgici nei riguardi del film a colori.

Regia del film

Problemi di regia teatrale e cinematografica;
Questioni fondamentali di architettura;
Procedimenti dei laboratori sviluppo e stampa.
Problemi tecnici ed acustici del film sonoro;
Nozioni musicali;
Soluzione di dati compiti dal punto di vista della sceneggiatura e della sua realizzazione pratica effettuata dalla regia;
Realizzazione pratica di un breve film sperimentale;
Montaggio cinematografico e sonoro.

Composizione cinematografica

Insegnamento pratico della composizione;
Caratteristiche della musica cinematografica;
Soluzione pratica di determinati compiti: arie, musica che sottolinea l'azione, musica illustrativa, utilizzazione di musica nota.
Elaborazione di composizioni proprie per un breve film sperimentale e relativa realizzazione pratica.
Lavoro pratico di montaggio, postsincronizzazione, ecc.

II. — Materie del gruppo « Interpretazione »

Interpretazione cinematografica

Recitazione;
Lingua e lingua straniera;
Canto;
Ballo;
Truccaggio.

III. — Materie del gruppo « Belle Arti »

Scenografia cinematografica

Storia dell'architettura e dell'arte;
Decorazione e arte applicata all'industria;
Insegnamento dell'architettura;
Materiali da costruzione;
Schizzi secondo natura e fotografie;

Disegni di opere architettoniche e costruzione di modellini secondo le sceneggiature;

Bozzetti decorativi;

Bozzetti decorativi a colori per film in bianco e nero e film a colori.

Cartoni animati

Disegni e riprese di cartoni animati secondo progetti propri con esecuzione in bianco e nero o a colori.

Elaborazione di progetti per film pubblicitari.

Grafica cinematografica

Disegno;

Disegno da fotografie;

Composizione a colori;

Progetti di manifesti secondo il contenuto del film;

Montaggio fotografico;

Progetti per pubblicità esterna secondo determinate facciate di cinematografi;

Questioni psicologiche in merito agli effetti della pubblicità sul pubblico.

I libri

Cinema year book of Japan 1938 - Ed. by The International Cinema Association of Japan. Published by Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, Japan, 1938.

Udire un centinaio di volte
È meno che vedere una volta sola

Il Giappone è una Nazione molto giovane: fa parte dell'Asse. La sua civiltà ha però una tradizione molto vecchia: più di venticinque secoli. Questo spiega molte cose: tra l'altro il motivo per cui dei quattrocento o cinquecento film che esso produce annualmente, in media, solo opere eccezionali, o eccezionalmente rappresentate (esempio alla Mostra di Venezia) riescono a giungere fino a noi. Per molti anni la leggenda di Butterfly ha fatto testo, e si è considerato il Giappone come una terra strana, da osservare con ammirazione, come sorta dal sogno e dalla fantasia. Pochi si occupavano delle reali condizioni moderne della vita giapponese, e ricordiamo una situazione sentita ripetere più volte come caratteristica: un ladro viene preso con le mani nel sacco, perchè dovendo fuggire dal chiuso recinto che circonda la casa dove ha consumato il furto, è indeciso se dare al buco che dovrà aprirgli il passaggio attraverso il muro, la forma di un fiore, di un uccello, o di uno strumento musicale. Sotto la pressione formidabile del risveglio spirituale, e della chiara coscienza politica delle nuove generazioni, le cose sono molto cambiate, e la tradizione ed il costume, in questi ultimi anni, concepito non più come una cristallizzazione o al massimo un ritorno, ma come una progressione da continuare, hanno portato al rinnovamento integrale delle coscienze e al progresso gigantesco e moderno verificatosi in ogni campo della cultura e dell'arte, fino alla traduzione imperiale dei nuovi motivi spirituali nella guerra che il Giappone sta vittoriosamente conducendo contro le orde cinesi (cino-russe, per essere precisi).

È noto come il cinema sia, nella vita moderna, uno dei più suggestivi mezzi d'espressione della massa. Esso è inoltre, inversamente, uno dei mezzi più potenti per orientare, trasformare, incanalare le forze rivelate e collettive della massa stessa. Una produzione sia pure abbondante come quella giapponese, difficilmente poteva tuttavia reagire contro gli elementi suggestivi delle cinematografie straniere, certe più lontane dall'animo della massa, ma anche più forti, indubbiamente, per scaltrezza di tecnica, valentia d'artisti, specializzazione esperta. Così si comincia a sentire nel cinema giapponese questa influenza dei trecento film annui che il Giappone in media importa. Influenza

che si riflette sulla tecnica — e peggio: sulla tecnica rappresentativa e narrativa che già cominciava a trovare una sua linea originale — sugli artisti, sugli attori la cui stessa scelta si orienta (specie per le attrici) verso tipi considerati ideali, ma in cui le caratteristiche somatiche della razza sono sempre meno evidenti. Si intende che tra le nazioni importatrici spicca per supremazia incontrastata l'America con la sua pestifera produzione (scappellate indispensabili alla « tecnica »; idem alla cosidetta « pulizia del film »), che soverchia le altre con ben duecentotrenta film. Accontentiamoci per ora di constatare come gli occhi delle « stelle » giapponesi tendano ad essere sempre meno « a mandorla »: vedremo più tardi, di questa influenza, altre più serie conseguenze.

Converrà ora soffermarci su quanto è successo nell'evoluzione dell'industria giapponese in questi ultimi anni. Il « prima » non interessa gran che: nobili tentativi, nobile e disorganizzata lotta di isolati contro il film straniero (si può dire anzi che non vi sia stata lotta nemmeno, dato il naturale desiderio di apprendere, con cui i Giapponesi accolgono il film straniero), produzione sentimentale e casareccia di vecchie leggende filmate, spesso tratte da classici — tutto il mondo è paese — della letteratura e del teatro, o dalla cosidetta anima popolare: come chi dicesse nel nostro caso, e per confronto, la nostalgia del pino sullo sfondo del Vesuvio, la favola del « fattaccio alla siciliana », o il canto della « biondina in gondoletta ». Sarà però interessante ricordare che la prima casa cinematografica sorge in Giappone nel 1912 per opera di un gruppo di letterati e prende appunto il nome di « Bungei Katsudô Shashin Kai »: Società letteraria-cinematografica. Ad un certo punto ci si accorge — loro, infine, se ne sono accorti — che ci vuole dell'altro, che « fuori » si lavora in altro modo, e che anche alla produzione imperiale è destinato un posto nel mondo cinematografico. E si fanno venire tecnici stranieri, si studiano i loro sistemi di lavoro, si imparano le regole, e si comincia a far sul serio. Così questa serietà consiste in una effettiva preparazione, ed in una effettiva immissione di nuovi, giovani ed ottimi elementi nell'industria del film, mentre non ci si affida al cosidetto tecnico, che vanta competenza per un viaggio turistico ad Hollywood e nei grandi teatri di posa d'Europa, ma si procede con cautela, e sensata accortezza. Fra i più tipici prodotti di questa collaborazione nippo-occidentale, prodotto sopratutto dello spirito nuovo e del soffio di giovanile sensibilità politica che oggi anima la vita giapponese, è quel *Mitsuko* di Arnold Fank, regista che è da considerare come il caposcuola dei documentaristi della montagna: il maestro di Luis Trenker, il realizzatore, in collaborazione con G. W. Pabst, della *Tragedia del Pizzo Palù*. S'intende che tecnica e composizione di questi film sono nettamente occidentali, e che la stessa disposizione delle figure nel quadro segue i vecchi canoni estetici del « triangolo » o della « diagonale ». Ma per tornare al cinema dell'autentico Giappone, meraviglierà forse il numero grandissimo delle pellicole che si producono annualmente. Bisogna però considerare che si tratta per la maggior parte di attualità, certo ben congegnate, spesso riprese su sceneggiatura, e di cortometraggi — specie di novelle filmate, di genere drammatico (« Shimpa Higeki » o « tragedie della nuova scuola ») — che corrispon-

dono in letteratura più alla novella che al romanzo, sia come complesso narrativo, che come concezione poetica. Dalla novellistica, specie popolare, vengono tratti i soggetti di questi brevi film, che vengono poi composti in lunghi, complessi e variati programmi. Il popolo si appassiona alla vicenda nota, ai costumi del vecchio impero, ed è questo uno dei suoi lati irriducibilmente sentimentali, poichè il Giappone è in realtà la sola grande nazione asiatica che abbia accettato una civile e moderna collaborazione con l'occidente. La civiltà cinese è certo più antica di quella giapponese, ma non ha saputo, come questa, rinnovarsi, ed ha continuato a considerare la tradizione come norma di vita.

Come si è detto, la storia del film giapponese è piuttosto recente, e sono solo gli ultimi anni quelli che contano. Si potrebbe ricordare come, usanza strana non ancora abbandonata, i film del periodo muto fossero commentati da una specie di caloroso ed emotivo annunciatore: il « Katsuben ». Ma particolari di questo genere, se rivelano un certo irriducibile e sentimentale attaccamento alle forme sacre dello spettacolo (il Katsuben, pensiamo, va considerato più che nelle sue funzioni didascaliche, come il concentrato umano della mancante presenza fisica degli attori sullo schermo: l'ideale punto di sutura, insomma, fra l'ombra dell'attore cinematografico e l'essere umano che tradizionalmente, dalle tavole del teatro, professa l'arte dello spettacolo); particolari di questo genere, dicevamo, mentre possono costituire un indice del collettivo orientamento della massa, non completamente staccata ancora da idee o sensazioni che appartengono ormai al passato, non ci darebbero un quadro completo, anche se, forse, più suggestivo, degli autentici modi di vita dell'arte cinematografica nel Giappone. Ed eccoci dunque ad un punto vitale dell'industria: quello delle case di produzione. Naturalmente anche in Giappone s'è sentito il contraccolpo della crisi che nel 1928-29 fu determinata nell'economia cinematografica mondiale dall'avvento del cinema sonoro. Le conseguenze, allora, furono piuttosto gravi, ed accentuate dal deprezzamento che intanto subiva lo « yen » sul mercato interno e straniero. Nel 1930 troviamo in buona attività varie case di produzione, di cui le più solide sono considerate la « Shôchiku », la « Nikkatsu », la « Oriental Cinema ». Vivono parallelamente le case minori: la « Shinko », la « Eion Shoten », la « Fratelli Samuwara », la « Akazawa ».

Nel 1934 sorgono altre due società: la « Daiichi Eiga », la « Kiodo Eiga »; mentre già nei programmi, fin dal 1932 erano cominciati ad apparire film più impegnativi: lunghi metraggi d'una certa consistenza ed importanza: i cosidetti « Nagaja Kumo ». All'inizio del 1937 due avvenimenti acquistano per il cinema giapponese un'importanza decisiva: il conflitto con la Cina e la costituzione di due grandi gruppi di produzione, accentrati rispettivamente nella « Shôchiku » e nella « Tôhô ». Già dalla fine del 1936 le relazioni fra queste due case erano piuttosto tese, e la loro rivalità si rifletteva sopratutto sulla attività delle piccole produttrici e sugli ingaggi degli artisti e dei tecnici, per il raggiungimento di fini monopolistici che, d'altra parte, avrebbero avuto conseguenze disastrose. Si pensi alla storia dei due industriali che si intestardivano vicendevolmente a superare l'altro per l'altezza del fumaiolo della

propria fabbrica. Si ricordi ciò che è avvenuto in Italia con l'« U. C. I. » prima e poi con l'« E. N. A. C. », verso la fine del cosidetto « periodo d'oro » del nostro cinema, e si pensi alle conseguenze che avrebbero provocato una « U. C. I. » o una « E. N. A. C. » separatamente moltiplicate per due. Moltiplicate per due, si intende, sopratutto in quelle ambizioni che hanno portato l'una e l'altra al tracollo. Anche in Giappone la lotta per il monopolio si è conclusa con una serie di scandali che, riferisce in un suo interessante scritto Akira Iwasaki, hanno disgustato il popolo benpensante. Il movimento accentratore tuttavia continua: le piccole società comprendono che per vivere debbono entrare nella sfera d'influenza di un solido gruppo, e le prime a cedere sono la « Nikkatsu » che si pone sotto il controllo della « Shôchiku », la « Daito Eiga », la « Kiokutô Eiga », la « Zenshô Eiga », che passano alla stessa « Shôchiku ». Questa a sua volta viene riorganizzata su nuove basi: produzione da una parte (« Shôchiku Kinema »), controllo di un proprio circuito direttamente gestito, dall'altra (« Shôchiku Kôgyô »), trasformata nella « Shôchiku Co. Ltd. »). Il nuovo gruppo « Shôchiku » risulta infine composto da cinque produttrici che sono venute ad aggiungersi alla vecchia « Shinkô », già da tempo sotto il controllo della « Shôchiku ». Nello stesso periodo, e fin dalla primavera del 1937, la « Tôhô » iniziava la costituzione dell'altro grande gruppo di produzione, assorbendo la « Tokyo Hassei », la « Imai Eiga », ecc. a cui si aggiungevano nell'ottobre dello stesso anno la « P. C. L. » e la « J. O. Studio » ormai completamente disorganizzate. Altre case minori sono state in seguito assorbite da questo o quel gruppo, come la « Irié » la « Takata », la « Utaemon », la « Chiyezô », ecc. Con la stabile formazione di questi due grandi gruppi equilibrati, la cui influenza sulla intera produzione si può dire assoluta, veniva a risolversi armonicamente, la pericolosa lotta per il monopolio. Circa il conflitto cino-giapponese scoppiato nell'agosto del 1937, va subito rilevato, ed indipendentemente da ogni altra considerazione, come il fenomeno della guerra agisca potentemente come elemento acceleratore e propulsivo di tutte le attività, con la revisione dei valori spirituali e delle forze produttive, con l'accentuazione necessaria del ritmo della vita stessa in ogni campo. Direttrici logiche per questo affrettare di tempi in campo cinematografico sono state nel Giappone la produzione intensiva dei « giornali » prima, dei film di propaganda poi, in un immediato secondo tempo.

Si ricordano come buoni film di questa produzione di guerra: *Hokushi no Sora o Tsuku* (*Nei cieli della Cina del Nord*, della « P. C. L. »), *Shingun no Uta* (*Canto di marcia*, della « Shôchiku »), *Jûgo no Sekisei* (*Sul fronte di casa*, della « Nikkatsu »), *Kaigun Bakugeki-Tai* (*Truppe aereo-navali*, della « Shinkô »). Purtroppo ci mancano altre notizie, all'infuori del titolo, su questi film, e sui loro realizzatori. Sappiamo invece che Tamotaka Tasaka è stato il regista di quel *Gonin no Sekkô-Hei* (*I cinque esploratori*, della « Nikkatsu ») prodotto qualche mese dopo l'inizio delle ostilità, e che va considerato come uno dei migliori del genere, per la semplicità e la naturalezza realistica, priva di esagerate e retoriche espressioni di eroismo con cui si descrive la vita di un giorno, di un distaccamento di fanteria giapponese. La

guerra naturalmente ha mobilitato anche nei teatri di posa, e due fra i migliori registi del cinema giapponese: Jasujiro Ozu, della « Shôchiku » e Sadao Yamanaka della « Tôhô », per sei mesi hanno combattuto sul fronte di Shangai. Dipendentemente dalle necessità derivanti da un controllo degli scambi con l'estero sulla esportazione della valuta, il Ministero delle Finanze (provvedimento salutare) ha chiuso le porte alla produzione straniera. Oggi in Giappone entrano dall'estero soltanto i giornali cinematografici. Ma i Giapponesi, a quanto pare, non sono soddisfatti di questa disposizione, appunto perchè, come già si è detto, essi considerano le possibilità di sviluppo del loro cinema solo in antagonismo con la produzione estera, dalla quale apprendono, d'altra parte, le leggi elementari della tecnica e della narrazione cinematografica. Ma sono le decisioni radicali quelle appunto che possono risolvere i problemi vitali di un'industria. E come è più facile, volendo smettere di fumare, attuare questo proposito quando si sta poco bene con la gola, malati di influenza per esempio, non dubitiamo che il provvedimento, adottato per ovvie necessità contingenti, quando la situazione si sarà schiarita, avrà avuto la sua benefica influenza sull'industria giapponese del film: il « corpo » si sarà fortificato, si riammetterà, sì, l'importazione, ma la necessità del prodotto straniero sarà meno sentita dal commercio, e la bilancia troverà un suo giusto equilibrio, che altrimenti, forse, sarebbe stato assurdo sognare di raggiungere. Fra le tre grandi nazioni dell'« Asse » la Germania ad un certo punto ha saputo coraggiosamente, se non proprio « smettere di fumare », limitarne almeno il « vizio d'importazione », ed eliminarne in buona parte cause e conseguenze. Il recente decreto per il monopolio sull'importazione in Italia, può essere l'indice che anche in noi è reale la volontà di metterci sulla buona strada, e di guarire i nostri schermi dall'americanite da cui sono affetti (ed infetti). Bisogna intanto notare che, come a darci ragione, sull'esempio del fumo, i Giapponesi che invocavano, temendo disastri, la revoca del divieto d'importazione, oggi si stupiscono nel constatare che tali disastri non si sono verificati affatto, che le cose hanno continuato a camminare come prima e meglio di prima, poichè la produzione interna si è irrobustita, ed ha prodotto, forse, in questo periodo, da un punto di vista tecnico come estetico, le sue opere migliori. È inutile dire che noi da parte nostra non ci sentiamo stupiti affatto da un risultato così logico e nell'ordine delle cose. Nessun modo migliore d'imparare una lingua — e lingua e linguaggio, per una volta tanto si possono in questo caso considerare come sinonimi — che andar sul posto: sentirsi cioè preclusa ogni altra via d'espressione attraverso altro mezzo. E nessuna risposta migliore a quanti, da noi, si preoccupano oggi del ritiro delle maggiori quattro case americane, dal nostro mercato, come reazione al monopolio. Di questa nuova produzione, anche se giunta a noi con un certo ritardo, abbiamo avuto modo di osservare direttamente alcuni esempi interessanti in *Koyo no Tsuki* (*Luna sulle rovine*, della « Shôchiku », regista Keisuké Sasaki), *Kazé no Naka no Kodomo* (*Fanciulli nel turbine*, della stessa « Shôchiku », regista Hiroshi Shimizu) e *Gonin no Sekkô-Hei* (*I cinque esploratori* o *La pattuglia*, della « Nikkatsu », regista Tomotaka Tasaka), presentati alle Mostre di Venezia dello scorso anno e di questo.

Quanto ne è stato detto su « Bianco e Nero » nei fascicoli rispettivamente dedicati a queste due Mostre (A. I, N. 9, pag. 78 ed A. II, N. 9, pag 66 e pagina 90) ci dispensa dal tornarci sopra. Altri film importanti presentati in Giappone nella corrente annata, sono stati *Osaka Natsu no Jin* (*Il battello estivo di Osaka*, della « Shôchiku », diretto da Teinosuké Kinugasa), *Tabiji* (*Il viaggio*, prodotto in Corea dalla « Seihô Eiga-En. », e diretto da Ri Keikwan), *Shinsen Gumi* (della « Tôhô Eiga », diretto da Sotoji Kimura), *Ai-en-Kyô* (*La vallata dell'amore e dell'angoscia*, della « Shinkô », diretto da Kenji Mizoguchi). Accanto a questi film vanno ricordate la produzione delle pellicole culturali (come *Aki no Sanya*: *I segreti della natura in autunno*) della « Commissione per il cinema educativo » alle dipendenze del Ministero della Educazione nazionale, ed i cortimetraggi a passo 16 millimetri realizzati dal « Kokusai Bunka Shinkokai »: Istituto per le relazioni culturali con l'estero (analogo al nostro) che ha prodotto tra l'altro: *L'arte dei fiori nel Giappone*, *Scuole primarie giapponesi*, *L'arte giapponese di costruire le bambole*, ecc. ecc. A questi film va aggiunta ancora la produzione degli indipendenti e quella dei giornali e dei documentari, come si è detto molto sviluppata in questi ultimi tempi. In particolare la produzione a passo 16 millimetri, salvo quella dei dilettanti isolati, è praticamente organizzata, controllata o influenzata dall'attività della « Sakura Kogata Eiga Kiôkai » (Associazione « Sakura » del cinema a passo 16 millimetri), mentre il giornale cinematografico viene settimanalmente prodotto in cinque edizioni — cinque « pizze » — a cura, rispettivamente, di cinque società: la « Damai-News », in attività fin dal 1908 sotto varie ragioni sociali, la « Yomiuri-News », la « Sekai-News » e, recentemente, la « Remmei-News » e la « Dômei » dal dicembre del 1936 e dal luglio del 1937. Come si è detto, la guerra ha dato molto impulso alla produzione di questi giornali, distribuiti all'interno, nei grandi centri, per via aerea.

Abbiamo osservato al principio di queste note sull'attività cinematografica nel Giappone moderno, come il cinema nipponico non sia riuscito a sfuggire alla suggestione delle varie cinematografie straniere. C'è una ragione in tutto questo: nel Giappone, unico caso forse del mondo, il cinema è considerato come il riflesso più fedele della cultura e della civiltà del popolo che lo produce. Si va al cinematografo più per imparare che per divertirsi, più per sentirsi in contatto immediato con costumi, espressioni d'arte e di cultura diverse per tempo, per razza e per distanza, che per distrazione o passatempo. Il cinema è inteso essenzialmente nelle sue funzioni culturali, e come strumento politico e sociale (di qui, notiamo di passaggio, la giustificazione del fatto — che nella loro « Histoire du Cinéma » il Bardèche e il Brasillach non riuscivano a spiegare — che si preferisca che questo contatto avvenga con popoli che si trovano sullo stesso piano politico: « Les films hitlériens ou fascistes sont accueillis avec faveur au Japon... » — Bardèche et Brasillach op. cit. Ed. Noël et Steel Paris 1935, pag. 381). « Il popolo giapponese — riferisce Kisao Uchida — ha conosciuto dal cinema che « Salambò », « Il sogno di un tramonto d'autunno », « Resurrezione », « Faust », sono opera di grandi scrittori europei come Flaubert, D'Annunzio, Tolstoi, e Goethe ». A parte il curioso (per noi) accostamento fra queste opere e questi poeti, constatiamo con

soddisfazione come ancor oggi sia vivo del ricordo dei Giapponesi il tono della nostra vecchia cinematografia; come effettivamente i nostri film che allora correvano per il mondo, abbiano inciso nella memoria dei popoli geograficamente più lontani i segni della nostra cultura; come rispettosamente si ricordino oggi ancora, in Giappone, titoli e soggettisti di film nostri (*Cabiria*, per esempio) di cui magari come nel caso del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, qualcuno dei nostri stessi cosidetti competenti, ignora la passata gloriosa esistenza. Ma l'interesse per il cinema, nel Giappone, è nato anzitutto nella classe colta: quella degli scrittori, degli intellettuali. Quelli che in Italia, spesso ancor oggi negano al cinema veste d'arte, e lo considerano evoluto fenomeno da baraccone. Il Giappone colto ha inteso in questo scorcio di secolo la necessità di infrangere le barriere imposte all'intelligenza dalla mentalità conservatrice del costume, depositaria di una civiltà che inesorabilmente ha conchiuso il suo ciclo storico. Ed ha trovato nel cinema il veicolo più comodo e più suggestivo per istituire confronti, per accelerare quel processo evolutivo cui, all'opposto, la Cina tenta inutilmente di sottrarsi. « Così — riferisce ancora Kisao Uchida — il giovane giapponese d'oggi, senza eccezione, conosce Broadway e Parigi, la musica di jazz, i gangsters (non sappiamo quanto ci guadagni il giovane giapponese d'oggi, a conoscere i gangsters) e la vita nei collegi americani, lo « spirito » francese (il mal di stomaco di Duvivier, Rénoir e Carné, diremmo noi), l'« ordine mentale » dei tedeschi, il « valzer » viennese ». Così, si può aggiungere, la vita sociale, culturale, artistica del Giappone, ha accelerato i tempi, ha preso di ogni civiltà ciò che più poteva aderire alla moderna vita della nazione, si è portata infine sul piano della giovinezza e della maturità politica che non dipende dall'età desunta dai registri dello stato civile. Il carattere ed il temperamento del giapponese desideroso d'apprendere, ha naturalmente trasfigurato la materia, diciamo così, didattica che gli si offriva, ed ha saputo farne, assimilandola per ciò che vi era di assimilabile, una cosa nuova. Lo stesso non si può forse dire per ciò che riguarda la produzione cinematografica. Una analisi anche superficiale delle poche fotografie che ci sono pervenute, dimostra a sufficienza che la produzione giapponese priva di una tradizione: di una « storia » del film, sia rimasta, più che influenzata, sommersa dalla potenza suggestiva della produzione estera, tecnicamente progredita e, spesso, artisticamente efficace. Così che lo schermo nazionale fin dall'inizio ha separato nettamente due mondi: quello che « rievoca » (film giapponesi tratti da lavori classici, o nei costumi tradizionali), e quello che « insegna ed apprende » (film esteri, o film giapponesi che imitano nelle forme e nei modi la produzione estera). Entrambi questi mondi sono tuttavia dominati, fortunatamente ancora, nei modi, nel contenuto e nella forma, da quelle caratteristiche dell'arte giapponese di tutti i tempi, che volgono alla espressione lirica più che alla descrizione ed alla narrazione, e che possono far riflettere, noi spettatori europei, davanti ad un'opera d'arte giapponese, con le stesse parole di un « Haiku » del poeta ottocentesco Josano Akiko:

Ancor più della grandine
O di una piuma leggera
Una tristezza vaga
S'insinua nella mia anima.

Ma appunto a questo stile; appunto alla recitazione grave e misurata dei personaggi, alla compiaciuta lentezza del taglio e del montaggio, agli strani rapporti fra inquadratura ed attori, fra narrazione e figurazione — per il riconoscibile carattere d'originalità — diamo la nostra preferenza, nei confronti con le scarse ed ingenue imitazioni di forme e di tecniche straniere. La via dell'autentica arte del film nel Giappone, è appunto questa: l'animo della collettività rinnovata, non dimentica tuttavia dello spirito del secolare costume, che ben si esprime nella invettiva poetica e modernissima di Shiki Masaoka: « Uomo sordido e avaro! Osa contrattare il prezzo delle orchidee! ». Ed è questo il Giappone che preferiamo: questo Giappone che rinnova le caratteristiche di una razza discriminata attraverso secoli di civiltà; questo Giappone che, in fondo, malgrado influenze e suggestioni cinematografiche estranee, riesce egualmente a ritrovarsi e riconoscersi per insopprimibile vitalità, nelle opere più occidentalizzate o americanizzate. L'elegante annuario pubblicato recentemente dal « Kokusai Bunka Shinkokai » ci informa che nei 2.000 cinema giapponesi, avanti ad un totale di 202.650.000 spettatori (cifra comunicata dal Ministero dell'Interno) sono stati proiettati nel 1937, 287 film importati, contro 524 film di produzione nazionale. Fra i migliori film importati leggiamo i titoli della *Kermesse eroica, La bella brigata, La buona terra,* ecc. ma più oltre sono ricordati anche il nostro *Squadrone bianco,* e l'edizione francese del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello. *Scipione l'Africano,* come è noto, è stato importato solo dopo la visita ufficiale della Missione del Partito, ed è stato accolto ovunque con entusiasmo e sincera ammirazione. Questi possono essere i segni di un avviarsi ad una più stretta e feconda collaborazione. La nostra vecchia tradizione cinematografica in Estremo Oriente, il ricordo vivo di questa tradizione nel popolo giapponese, i legami ideologici che ci uniscono al giovane impero, ci fanno certi che questa collaborazione non mancherà la mèta. **Renato May.**

I film

PACE MUSSOLINIANA ALL'EUROPA

Casa di produzione: LUCE - *Metraggio*: m. 472.

Il giornale d'attualità siamo abituati a considerarlo opera cinematografica spezzettata e per frammenti; così difatti ci appaiono i normali giornali LUCE. Questo, sull'accordo di Monaco e il ritorno trionfale del Duce in Italia, non mi par giusto chiamarlo un documentario, ma ancora un giornale d'attualità. Del giornale d'attualità di tipo LUCE, per dir così, possiede i pregi e i difetti: rapidità e scioltezza i pregi, disuguaglianza e poca fantasia i difetti. Il giornale d'attualità cinematografico dovrebbe richiedere il braccio e l'ingegno di reporters o riportatori astuti e ricchi di risorse, coi garretti e il fiuto dei veri e propri cani da riporto, sfacciati come giornalisti americani, riportatori capaci, insomma, d'arrivare con la macchina nei luoghi più impensati.

Questo giornale LUCE è diviso nettamente in due parti: l'una striminzita e generica, l'altra sostenuta e « sentita ». Le giornate di Monaco sono riprese (o riportate al nostro cospetto) malamente, in fretta: penso invece che il pubblico avrebbe voluto venire ammesso a tavola con il Duce e con Hitler, con Chamberlain e con Daladier: vedere sui loro volti il progressivo animarsi e distendersi in conseguenza delle vitali discussioni e decisioni, ascoltare il Duce parlare e rispondere in quattro lingue, osservare con partecipazione commossa e orgogliosa il grande ruolo da Lui sostenuto in tale circostanza. Siamo tutti d'accordo che non poteva esser facile, « pescare » con la ingombrante macchina simili cose ben delicate; ma almeno avremmo voluto vedere gli operatori dell'Istituto LUCE ingegnati in qualche modo, pronti a ricuperare, con atletico scatto, mediante un trovata di ripresa, il tempo perduto per forza maggiore in una occasione. Infine, poniamo, se non era stato possibile, pur con tutto l'impegno, di catturare immagini palpitanti, perchè non mostrare le ragioni di tale impossibilità, come cordoni teutonici teutonicamente irresistibili, conciliaboli recisi, terminati con rifiuti, e via di seguito? In quei fotogrammi, al contrario, non c'è nemmeno un pizzico di fantasia in questo senso: ci si è accontentati di poche riprese monotone e convenzionali. Ad esempio i quattro uomini di Stato che arrivano — ma anche su questo si poteva giocare: tutti siamo stati colpiti (ma per merito nostro: i modesti campilunghi della LUCE non suggerivano nulla) dal contrasto tra i « dittatori » e i borghesi capi dei governi democratici, espresso, addirittura con linguaggio cinematografico: dal passo ardente del Duce, da quello deciso di Hitler e dalle divise militari, simbolo d'energia e di potenza — contrapposti agli abiti funebri e al camminare lento degli altri due. Con abili invenzioni di montaggio si potevano suggerire queste o simili cose in modo esplicito e attraente; invece nulla di tanto.

Sostenuta e sentita è come ho detto la seconda parte: il ritorno del Duce. Folla alle stazioni, madri commosse ovunque, via Nazionale piena di luci, il viso del Duce fieramente dominante su ogni cosa e illuminato da visibile gioia, l'adunata finale di Piazza Venezia. Qui non sono mancati spunti e trovate, anche se la novità espressiva del materiale di ripresa era scarsa. Tali buoni risultati erano dovuti a impegno maggiore, a

viva aderenza con le cose che si presentavano dinanzi alla macchina da presa. Eppure anche qui si potevano tentare « avvicinamenti » più sensibili.

Insomma il giornale d'attualità è un fatto di movimento e di calore e di inventiva. In altri Paesi, intendendo ciò, si è giunti a risultati interessanti.

In Inghilterra uomini di prim'ordine presiedono a questo ramo secondario, ma pur vivo, della produzione. Da noi ci sono tanti vantaggi: non ultimo la mancanza di « concorrenza », l'Istituto LUCE è padrone del campo; ma sembrerebbe che invece di approfittare di questa bella e allettante situazione, l'Istituto LUCE vi abbia comodamente sonnecchiato sopra. Andate a vedere un qualunque giornale americano, e noterete la differenza col nostro: qui la parola è lenta, e sopravanza bene e spesso, senza ragione al mondo, l'immagine (talvolta accade che l'annunciatore racconti avvenimenti notevoli, e sullo schermo appaiono soltanto e appena il luogo, nudo e crudo, dell'avvenimento, prima o dopo il suo svolgimento, ecc.), là un commentatore vivacissimo, dotato di una vera « voce da giornale cinematografico », voglio dire una voce incalzante e che corre di pari passo con l'immagine, pronta d'altronde a tacere là dove l'immagine parla ottimamente per proprio conto.

Il giornale d'attualità potrebbe essere una gran bella e vivace cosa. Esso ha in comune col documentario la preziosa facoltà di poter utilizzare un materiale di per sè parlante ed espressivo: quello grigio ed estremamente « fotogenico » delle cose di tutti i giorni. Il cinematografo è l'unico mezzo artistico che può senza fatica far leva sui più comuni concreti della realtà quotidiana: il suo bianco e nero ruvido basta da solo per « fissarli » in modo talvolta sublime. Un esempio di « documentaristico » nel film normale ci è dato da Chaplin: si ripensi alle strade di *Tempi moderni*, alla strada ove Paulette danza, e una nave passa lenta nel fondo, alle strade percorse dal furgone della polizia, alla strada ove Charlot casualmente si trova in mezzo al comizio comunista, ecc. Sono le strade di ogni giorno: e arricchite dall'occhio della camera che vi si posa sopra e poi le riflette sullo specchio dello schermo: esse creano di colpo un'atmosfera plausibile. Ingannati (o incantati) da una ripresa discreta e che intendeva per l'appunto dare il senso delle cose « normali », possiamo in coscienza chiamare quelle, « strade d'ogni giorno », non che obbligatoriamente esse siano le vie che incontriamo tutti i giorni uscendo di casa, ecc. Ricostruite, ma con fedeltà enorme, esse erano « documentaristiche ». D'altra parte in ogni documentario e giornale d'attualità, in ogni « presa dal vero » insomma, la potenza disadorna e grigia di tali cose è straordinaria. Su questo vorrei insistessero i documentaristi. Ma ci sono in Italia documentaristi, fatta eccezione per gli sconosciuti studenti del passo ridotto?

PAZZA PER LA MUSICA
(MAD ABOUT MUSIC)

Origine: U. S. America - *Produzione*: New Universal - *Regista*: Norman Taurog - *Scenario*: Felix Jackson e Bruce Manning - *Musica e canzoni*: Mc Hugh e Adamson - *Interpreti principali*: Deanna Durbin, Herbert Marshall, Arthur Tracher, Gail Patrick.

Deanna Durbin fu guidata nei suoi due primi film americani dal regista Henry Koster, il quale non volle, non si sa bene perchè, dirigere anche il terzo film della fanciulla cantante. Si cercò allora un regista per lei, e dopo aver annunciato due o tre nomi, finalmente la scelta cadde su Norman Taurog che aveva al suo attivo tra l'altro un film di fanciulli, *Skippy* che fu a suo tempo, circa sette anni fa, premiato per l'accorta regìa.

Pazza per la musica non presenta tuttavia formali differenze rispetto ai due precedenti film della Durbin, anzi vi assomiglia per la presenza di lei anzitutto e per le esigenze che tale presenza determina; ci sono le cantatine, il collegio svizzero, le compagne. Gli scenaristi Felix Jackson e Bruce Manning hanno trovato questo spunto: tutte le fanciulle del collegio parlano del loro babbo, soltanto Deanna non potrebbe parlarne perchè non ce l'ha; e allora lo inventa. La ma-

dre di lei è un'attrice di cinema e deve conservare la sua giovanilità e quindi non far sapere che ha una figlia quindicenne, altrimenti non potrebbe più figurare sullo schermo in ruoli di giovane donna; i giornalisti parlerebbero della figliola, e il pubblico non crederebbe più alla età creatale dai bollettini pubblicitari della casa cinematografica che l'ha scritturata. Il padre inventato dalla fanciulla è un esploratore del quale Deanna non ha nemmeno una bella fotografia; le fotografie che ella di lui mostra alle sue compagne lo fan vedere di spalle, e sono illustrazioni pubblicitarie ritagliate e messe in cornice. C'è la compagna cattiva che dubita dell'esistenza di questo padre, a tal punto da indurre le compagne ad andar tutte alla stazione il giorno in cui Deanna ha annunciato che il padre dovrebbe arrivare secondo quanto Deanna ha detto. In realtà ella non avrebbe fatto altro che continuare nella finzione. Ma purtroppo le compagne son tutte al cancello della stazione: il treno arriva, scende tanta gente, Deanna si rivolge ora all'uno o all'altro dei passeggeri, turbatissima. Finalmente ultimo appare, preceduto dal maggiordomo-tipo Arthur Treacher, Herbert Marshall. Deanna lo abbraccia, Herbert rimane sorpreso, ella lo conduce in carrozza, tenta di spiegargli che si tratta di una usanza locale; più tardi gli confesserà tutto e si vedrà Marshall invitato al collegio a dover raccontare di caccia grossa. In realtà egli è un musicista, e questo permette a Deanna di cantare, accompagnata al pianoforte dal fittizio padre.

Alla fine, nonostante i contrari tentativi infruttuosi della compagna cattiva, tutto si accomoda nel migliore dei modi secondo la mentalità del produttore americano, ovvero Marshall finirà a sposare la madre di Deanna che rinuncerà al cinematografo.

Si tratta, dunque, di una vicenda all'acqua di rosa, in cui sarebbe vano cercare alcunchè di non convenzionale. V'è una divertente gita delle fanciulle in bicicletta, dove il ritmo della corsa ben s'accompagna con il ritmo della canzone cantata e fischiettata da Deanna, con il coretto delle compagne, vi è un certo gusto nella descrizione del collegio, delle fanciulle, che non hanno nessuna intenzione di essere delle « ragazze in uniforme » anche se sorridano per la strada a dei giovanottini lievemente stupidelli. La cornice scenografica è di cartapesta, il paesaggio finto.

MODELLA DI LUSSO
(VOGUES OF 1938)

Produzione: Walter Wanger-United Artists - *Produttore*: Walter Wanger - *Regista*: Irving Cummings - *Scenario*: Bella & Samuel Spewack - *Operatore*: Ray Rennahan - *Scenografo*: Alexander Toluboff - *Direzione Musicale*: Boris Morros - *Costumi*: Omar Kiam - *Montaggio*: Otho Lovering, Dorothy Spencer - *Interpreti*: Warner Baxter, Joan Bennett, Helen Winson, Mischa Auer.

Si tratta di un film pretesto, in cui il regista ha più che altro la funzione di coordinatore. Infatti se al suo posto ci fosse stato un altro, il risultato sarebbe stato probabilmente identico; si deve intendere questo film più che altro l'opera di un produttore: Walter Wanger il quale ha come si suol dire il senso commerciale.

Questo film ha un precedente in un altro, prodotto da lui stesso: *Il sentiero del pino solitario* dove il colore era applicato alle vedute di esterno: al bel paesaggio, dove si vedevano i bordi degli alberi azzurrastri e il tono era quello delle oleografie americane. Qui il colore è applicato alla moda, e lo scopo era quello di fare un film per le signore; si sarebbe anzi potuto intitolare *Per voi signora*. La modella di lusso che dà il titolo al film è una ragazza che fa l'indossatrice e della quale si innamora il direttore di una casa di moda. Questi finisce a divorziare e a sposare la fanciulla. Ma il soggetto ha poca importanza. Quello che vorrebbe avere importanza è il colore applicato ai modelli. In realtà si può dire che gli accostamenti cromatici sono di sufficiente buon gusto per quanto in più di un punto venga di fare il confronto con le pubblicità colorate sparse in tutte le riviste americane della « high life ».

Oltre alle sfilate dei modelli vi sono anche delle scene di cabarets notturni dove danzano delle donne negre vestite di colori

appariscenti che mutano col mutare delle illuminazioni. È forse qui che il miglior risultato si è ottenuto; si tratterebbe in sostanza di un seguito dei famosi mantelli rossi dei soldati di *Becky Sharp*.

IL PRODE FARAONE
(PROFESSOR, BEWARE!)

Origine: America - *Casa di produzione*: Paramount - *Produttore*: Harold Lloyd - *Regista*: Elliot Nugent - *Da un soggetto di* Cramption Harris, Francis e Marion Cockrell - *Sceneggiatura*: Delmar Davies - *Operatore*: Archie Stout - *Scenografo*: Al D'Agastino - *Montaggio*: Duncan Mansfield - *Metraggio*: m. 2200 circa - *Interpreti*: Harold Lloyd, Phillis Welch, Raymond Walburn - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Dialoghi italiani di* Pier Luigi Melani - *Attori per la versione italiana*: Carlo Romano, Rina Ciapini Morelli - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. I. Paramount.

Harold Lloyd, ai tempi del muto, era il più realistico dei fantasiosi comici dell'epoca, e tuttavia si muoveva in mezzo ad avventure davvero straordinarie, a peripezie fatte di moto perpetuo. Era un personaggio modesto, quasi una macchietta — nato tuttavia assai presto nel clima di Sennett e dei suoi film ricchissimi — s'era saputo comporre una sua organizzazione produttiva perfettamente all'altezza dell'atmosfera più pura del film comico. C'erano uomini in gamba accanto a lui, che provenivano tutti dalla fonte sennettiana: l'ultimo di costoro è Clyde Bruckman, che troviamo anche nei quadri del *Prode Faraone* in qualità di scenarista; Bruckman fu già operatore di Keaton e diresse l'ultimo film importante e perfettamente riuscito di Harold Lloyd, *La frenesia del cinema* (*Movie Crazy*). L'eroe occhialuto, perplesso e confusionario, obbediva con una sua grazia buffa alle precise suggestioni offerte dal corpo dei suoi scenaristi e *gagmen*. Il suo comico nasceva da contrasti inverosimili con grosse cose e grossi ostacoli, ch'egli superava con abilità e perizia metà incoscienti metà consapevoli (talvolta egli è attento e ordinato come un burocrate — merito degli occhiali?), sfiorando tranquillissimo cadute di palazzi, frane di montagne, domando giganti e asservendo ai suoi fini (uomo cocciuto fu sempre) meccanismi complicati. In questo senso la trovata di questo film dell'automobile trasformata in tenda è perfettamente lloydiana, e così pure quella del treno e della galleria.

Su questo film, se non erro, i critici quotidiani hanno emesso giudizi sommari. Non voglio dire si tratti di un film della grande vena — intendo la vena del muto — ma pure ci sono due o tre sequenze in esso ben degne di nota. Come, è vero, c'è in tutto il film, ove si tolga lo splendido finale, quasi un senso di sfiducia nell'efficacia comica del sonoro. Andatura stracca, trovate imprecise e senza spicco, comuni e stinte (se penso a *La frenesia del cinema* o, meglio ancora, a *Io e la suocera* che ho avuto occasione di rivedere pochi anni fa!). Ma mi limiterò a elencare le cose buone — autentici pezzi degni di un'antologia del comico nel film — per indicare ch'era altresì giusto e opportuno rilevare che, per quanto sonnacchioso per la metà, per l'altra metà *Professor, Beware!* si distingueva ben nettamente dal resto della comune produzione. La critica cinematografica, abituata a parlare di ogni cosa, e perciò assai spesso a confondersi, rischia continuamente di far opera criticamente errata e inutile, quando eleva alle stelle il *Bounty* e si permette di fare riserve concettose, buone solo a rendere perplesso il medio lettore, su *Nostro pane quotidiano* o su *Tempi moderni* o su *14 luglio,* mentre suo compito precipuo, mi pare, sarebbe per l'appunto quello di mettere sull'avviso il lettore. Dicendo: signori, qui ci sono tante cose sciocche, ma ce n'è poi un paio di primissimo ordine, per queste e queste ragioni (*Il prode Faraone*) magari — che so? — segnando in grassetto le righe che s'occupano di tali cose buone, così che il lettore a colpo d'occhio sappia: qui c'è un po' di vero cinematografo (che oggi, a questi lumi di luna, mi sembra l'ultima ratio, quella della disperazione: andare in cerca col lumicino di tutti i « pezzi » di *cinematografo* che capitano in proiezione durante un'annata:

sono tanto rari!). Dicendo, al contrario: qui, signori, potrete ammirare, se volete e vi piace, lo sfarzo di stoffe e di cartapeste, la precisa recitazione teatrale e via dicendo (*Maria Antonietta, Maria Walewska*, ecc., ecc.). Potrebbero aggiungere ancora, a proposito di questi film nei quali l'unica cosa di qualche talento è la recitazione: osservate, amici, come sono state ingabbiate le creative e creatrici personalità di Greta Garbo (*Walewska*) e di John Barrymore (*Maria Antonietta*), ecc. ecc. Comunicare insomma al lettore la temperatura esatta alla quale questo o quel film si è saputo elevare. Ma nella più parte dei casi, la critica cinematografica non possiede forse termometro. Perdutasi da anni dietro false piste (si sa, colpa della produzione), non giudica più servendosi di mezzi estetici, ma « ameni ». Più nulla da fare come in produzione? (E parlo della produzione mondiale: il cinematografo sta in tutto il mondo morendo).

Discorso troppo greve, con il dolore sulle labbra, per *Il prode Faraone*; che nel complesso, mentre non può venir considerato un film importante giacchè manca di continuità e di compattezza e di « ricchezza », ha il grande merito di averci addolorato meno di ogni altro film. Vi si trovava il vecchio cinematografo, fatto con mezzi adeguati, espresso mediante il sacrosanto linguaggio balbettato dal primo Griffith e dal primo Sennett, compiutamente adoprato da Keaton, dal vecchio Lloyd, dagli svedesi, e tedeschi del muto, e Clair, ecc., e oggi rimasto in solitario possesso di pochi e bistrati valentuomini. (Nemmeno l'esempio di Disney frutta più nulla).

Dovevo elencare le cose buone del *Prode Faraone*. La sequenza della tenda-automobile, l'altra delle avventure sul tetto del treno in vicinanza della galleria non aereata (il motivo del treno è tipicamente cinematografico: basta ricordare, tra tanti, *The general, Accidenti che ospitalità* di Keaton e *il cavallo d'acciaio* di Ford) in questo film è ripreso e sfruttato con impegno — la piccola ma splendida trovata di Harold che scende in corsa mentre il convoglio è immobile, e l'altro, nel binario accanto, che parte, dando la nota illusione ottica che sia il primo a muoversi (trovata che ricorda un'altra in un suo vecchio film: egli sta in bicicletta attaccato dietro un'auto, e sembra che sia pomposamente seduto sui cuscini di quella). Infine il già citato finale: l'assalto alla nave. Qui il movimento naturale della scena ha acceso come non mai la fantasia degli scenaristi, e i *gags* sono piovuti: fateci caso, ogni « provocazione » è un *gag*. Le risate genuine che ne nascono, compensano ogni precedente delusione.

IL GIURAMENTO DEI QUATTRO
(FOUR MEN AND A PRAYER)

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century-Fox Film Corp. - *Produttore*: Kenneth Mac Gowan - *Regista*: John Ford - *Direttore di produzione*: Darryl Zanuck - *Soggetto*: David Garth -*Sceneggiatura*: Richard Sherman, Sonja Levien, W. Ferris - *Operatore*: Ernest Palmer A. S. C. - *Fonico*: E. Clayton Ward e Roger Heman - *Direzione musicale*: Louis Silvers - *Scenografo*: Thomas Little - *Costumi*: Royer - *Montaggio*: Louis Loeffler - *Metraggio*: m. 2327 - *Interpreti*: Loretta Young, Richard Greene, George Sanders, David Niven, Aubrey Smith, Reginald Denny, William Henry - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: V. Malpassuti - *Distribuzione per l'Italia*: 20th Century-Fox Film Corp. S. A. I.

In questo film il regista John Ford ha stemperato in una rettorica di gusto discutibile la acutezza del suo stile, che ha reso altre volte nervose, scarne e potenti alcune scene dei suoi film. Egli è caduto nel tranello di un soggetto a largo tessuto, privo di drammaticità essenziale, che si fraziona nei vari episodi, seguendo le linee geografiche del mondo intero. Quattro giovani infatti girano il mondo per vendicare e riabilitare il proprio padre ucciso. E nelle loro peregrinazioni assistono a rivoluzioni e a delitti, a massacri e a vizi e baruffe, sfilacciando i propri caratteri in un racconto inverosimile e inconsistente.

Donde deriva che gli attori nel migliore dei casi pigliano un valore figurativo che si

incornicia nelle luci e nelle ombre della fotografia, di cui Ford sembra un maestro. Le figure acquistano rilievo, perchè si stagliano contro una bianca parete, il quadro è efficace, perchè le curve dinamiche della composizione sono accurate; la immagine desta meraviglia, perchè è studiata nei suoi rapporti visivi. Il male per un regista come Ford è l'asservire la sua tecnica a facili effetti, buoni solo per il grosso pubblico e l'essere sospinto in ciò dagli affari del commercio e dell'industria: onde il film appare zeppo e disuguale.

La sceneggiatura si lega con dissolvenze a ripetizione, stringendo i temi con artificio, e rendendo angusto lo spazio narrativo necessario al pubblico per delibare una emozione. E tutto sembra estraneo al soggetto, senza unità, e buttato nel film a caso e rubacchiato qua e là ad altri film già visti. Vi ritroviamo qui un effetto già sfruttato in un film francese: ***Pepè Le Moko,*** secondo il quale un ubriaco che riceve un pugno, andando a finire addosso a una pianola, la mette in moto, ridestando i motivi di una chiassosa e allegra musica, in contrasto con la violenza della scena rappresentata.

L'INCENDIO DI CHICAGO
(IN OLD CHICAGO)

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century Fox - *Produttore*: Darryl F. Zanuck - *Regista*: Henry King - *Sceneggiatura*: Lamar Trotti e Sonja Levien, da un racconto di Niven Busch - *Effetti speciali* studiati da Fred Sersen, Ralph Hammeras, Louis J. Write, e diretti da H. Bruce Humbertone - *Musiche*: di Mack Gordon, Harry Revel, Lew Pollack, Sidney D. Mitchell - *Operatore*: Peverell Marley - *Interpreti principali*: Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche - *Distribuzione per l'Italia*: Fox Film S. A. I.

La moderna America delle marce della fame, degli spettacoli architettonici di città terribilmente attrezzate e meccanizzate (e dall'aspetto troppo poco « umano »), e dal banditismo legale, pare sia sorta e sviluppata e abbia preso vigore dalle tragedie dei tempi dei pionieri e del Gold rush, dal terremoto di San Francisco (1906), dall'incendio di Chicago (1871) e dal ripetersi di cicloni e tornados.

Se tutti questi drammi di potenza e ripercussione mitica hanno una funzione — come il cinema fino ad oggi ci vuol dimostrare — purificatrice, e in certo usuale modo anche definitrice di epoche, ci pare che nemmenò si possa augurarne uno nuovo, all'America, dato che è proprio di questi giorni l'incendio delle foreste californiane e dell'anno passato l'inondazione del Mississipì.

San Francisco, per suo conto, era una città corrotta, viziata, fuori d'ogni morale; e il terremoto — secondo il racconto cinematografico di Forster — doveva rinnovarla e migliorarla. Il canto, l'elevazione del finale e il lento assurgere del coro, in unione ad una fotografia buona e a certa facile ma non disprezzabile inquadratura delle sequenze, facilitava l'impressione d'un vero volto nuovo futuro della città. E non solo per quello che architettura e urbanistica una città vale.

Chicago del 1870-71 si trovava nelle medesime condizioni di vizio, dissoluzione, banditismo; e la funzione dell'incendio — scoppiato casualmente (e alla storia della mucca molto pare tengano gli americani) nel quartiere malfamato del « Brado », pressappoco aveva le medesime ragioni punitrici. Il dramma presentato dal regista Henry King però resta ai margini della tragedia, e questa non si inquadra mai nettamente nella pellicola, se non attraverso scene di freddo terrore e di fiammate artificiose e panoramiche; e di tutto quello che dovrebbe essere la parte vera evidente — diremmo il primo piano — del banditismo e della colma dissoluzione e dell'anormale amoralità cui nel « Brado » Daniel O' Leary è capoccione elegante, ben vestito ricco e pronto ad ogni azione illegale; di tutto quel complesso che in giustificata e raziocinante maniera mostrasse, dicevamo, una più vera e possibile ragione dell'incendio (leggi punizione), il regista ripetiamo, non riesce a rendere conto.

E *L'incendio di Chicago* resta solo spettacolo e spettacolare. La trama intima dello scenario svolge le vicende di una fa-

miglia, gli O' Leary, e il dissidio che a un certo punto nasce fra due fratelli: Daniel, uno, proprietario del locale notturno « Senate », e Jack, il secondo, sindaco della città, che minaccia di aprire una inchiesta contro il « Brado », e vuole iniziarla partendo dal locale di Daniel, luogo di raduno dal quale si partono le fila di tutta la organizzata malavita cittadina.

Principale testimone a carico, nel futuro processo, sarà la ballerina Belle Fawcett, primo numero e grande attrattiva del « Senate », e buona quanto strana e moraleggiante amica di Daniel O' Leary e di Jack suo fratello. Secondo la legge americana, contro il marito la moglie non puõ deporre; Daniel si affretta a sposare la ragazza, sottraendola, pensa, all'influsso del sindaco, e cercando di evitare che l'inchiesta sul caffè-bar-teatro e il processo contro di lui venga intentato, mancando all'accusa ogni possibilità di testimonianze dirette. Il dissidio fra i due fratelli diventa lotta aperta, con scambio di opinioni dirette al mento e ad altre parti del viso di non minore entità e importanza, e alle quali il cinema americano ci ha da buon tempo abituati.

Ora il fatto assume gli aspetti del falso, dell'incredibile e anche dell'ingenuo. Dicevamo sopra che gli americani tengono molto alla leggenda della vacca e del lume a mano, per quello che riguarda Chicago e l'incendio della città; ma anche come il regista King lo mostra, appare in una luce che certo non migliora la attendibilità della storiella. La madre dei due O' Leary Molly, sorvegliando la mucca che allatta il redo, viene avvertita che tra i figli è nata questione grossa, e che Jack, il sindaco, minaccia distruggere il « Brado » usando ogni mezzo a sua disposizione, pur di mettere fine alla non gloriosa gloria del quartiere. Uscita la donna dalla stalla, la vacca calcia e rovescia il lume a petrolio che incendia la paglia: e da qua l'origine della distruzione di mezza Chicago.

(Naturalmente la vacca s'è vista inquadrata varie volte nel film, ciò che ha dato luogo ad un certo punto ad un curioso, involontario montaggio « per analogia », quando la si vede subito dopo un M.P.P. di Daniel che, gli occhi ripieni ancora della visione di Belle, esclama: « Che donna! Che donna! »).

Non si può credere che il quartiere, per quanto si voglia pensare bene degli americani e della loro davvero incredibile fortuna, non si può assolutamente pigliare sul serio e credere che il quartiere fosse la prima volta a tu per tu col fuoco, nè ci si può rendere ragione della immediata trasmissione delle fiamme a tutto il « Brado », pure essendoci di mezzo il vento e ammettendo che il legno fosse la materia prima più usata nel metodo di costruzione delle case e abitazioni. Ma sorvoliamo su questo. La collera popolare si unisce al furore dell'incendio: si dice che il sindaco abbia messo a fuoco la città per distruggere il quartier generale del malandrinismo e sciogliere così ogni organizzazione che nel « Brado » vivesse e si annidasse favorita da molti elementi; e mentre — riconciliatisi già i due fratelli e unitisi per lo scopo comune del salvataggio della città che resta (quella cioè in pietra) — Jack O' Leary appicca la fiamma alle micce che facendo saltare le case minate isoleranno l'incendio evitando il suo propagarsi, viene ucciso dalla folla.

Il fuoco si fa spazio; Chicago di legno brucia lentamente, dal parco buoi gli animali in fuga seminano terrore; la popolazione cerca riparo al lago, e sul lago ognuno si fa alla ricerca di mezzi per sfuggire alle fiamme. Qua Daniel ritrova sua madre e sua moglie; e il film finisce.

I documenti più immediatamente pubblici sui quali si può studiare vita e storia americana, più o meno si rassomigliano; è lo spirito di propaganda negativa di tali pellicole (ricordo anche *Occidente in fiamme*) nessuno può metterlo in dubbio. Se ladri e malfattori e banditismo elegante e organizzato gli Stati Uniti hanno dato, (e, quasi frutto di una mentalità locale, anche glorificato), nel 1870, nel 1906 e nel 1937, non c'è nessuna calamità, allora, che valga e possa mutare il carattere di quella gente. E su questo e con questo l'argo-

mento è chiuso, almeno per quello che possa riguardare il fatto morale.

L'opera del regista ha servito a mettere in luce tutto quello che spettacolo poteva essere, ma ci pare che il soggettista abbia avuto più a che fare nel film di tutto ciò che poteva essere immediata collaborazione al testo, data da Henry King. Per spettacolo si può intendere, e il film può vantarsene davvero, la corsa fra il treno e la corriera, nel primo tempo (bellissima « papera » nel doppiato: « Peccato — dice il morente — proprio ora che cominciavo a sentire l'odore di Chicago dentro al naso! »), alcune fasi del bruciamento, la festa al « Senate » sul principio, la fuga delle bestie dal parco dei buoi, e altre sequenze. La recitazione di Tyrone Power (Daniel O' Leary), Alice Faye (Belle Fawcett) e Alice Brady (la madre, Molly), è tutta cinematografica, fatta più di momenti fotografati che di azioni vere e proprie; e l'azione e il movimento è sempre melodrammatico, convenzionale; Don Ameche (il sindaco) dimostra maggiori qualità di attore, e forse il regista su di lui ha avuto meno influenza e non l'ha controllato. Ma nessuno porta la recitazione alle estreme conseguenze, e il falso e l'oleografico della ricostruzione scenica resta attaccato anche alla interpretazione, specie poi per tutto che potrebbe essere il « coro », il « commento », la partecipazione della folla, delle masse nella loro funzione precipua e degli individui messi più o meno in evidenza.

LA CITTA' DELL'ORO

(THE GIRL OF THE GOLDEN WEST)

Origine: America - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: William Anthony Mc Guire - *Regista*: Robert Z. Leonard - *Sceneggiatura*: Isabel Dawn e Boyce De Gaw - *Musiche*: Sigmund Romberg e Gus Kahn - *Direzione musicale*: Herbert Stothart - *Danze*: dirette da Albertina Rasch - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Operatore*: Oliver T. Marsh - *Interpreti principali*: Janette Mac Donald, Nelson Eddy - *Distribuzione per l'Italia*: Metro Golwyn Mayer S. A. I.

L'azione di questo film ha luogo in un paese della sterminata California nell'epoca avventurosa dello scorso secolo, in cui quella terra d'oro era invasa da gente di ogni risma e colore. Ma ciò che il titolo del film fa supporre, non si riscontra nello svolgimento. *La città dell'oro* è soltanto un titolo che vuole essere di grande richiamo. Non vi è l'atmosfera malsana di avidità, di cupidigia e di delitti come in altri film di cercatori d'oro; ma un tono, che è sulla linea dell'operetta. Protagonista è un giovane bandito abilissimo nel derubare la gente, scrupoloso nel dare segretamente ad una parrocchia parte del denaro rubato, non insensibile come tutti i banditi rispettabili alle grazie di una ragazza onesta, scaltra ed energica, ma tenera nell'amore che comprende, perdona e redime.

L'argomento non si discosta dalle solite storie del genere che i nostri nonni sapevano però raccontare con più fantasia. Certamente i realizzatori del film hanno voluto rievocare approssimativamente il melodramma *La fanciulla del West*, senza però la musica del nostro Puccini; in compenso non hanno badato ad economizzare nella messa in scena. *La città dell'oro* è, infatti, uno dei soliti film *standard* che l'industria americana produce con dispendio di soldi e con trascurabile intelligenza. In una scena di *fiesta* 700 persone tra cantanti, musicisti e ballerini istruiti da Albertina Roch eseguono il *Marachie* con la solita abilità che distingue gli americani in queste cose. Naturalmente la macchina da presa piazzata sul carrello aereo esegue un tragitto interminabile scoprendo la grandiosa coreografia, ma nello stesso tempo il manierato effetto puramente illusivo. Ahimè, quanto siamo lontani dall'intelligente uso del carrello a gru eseguito tanti anni fa nel film *Intollerance* di Griffith!

Nei riguardi degli attori, Jeanette Mac Donald volendo impersonare una ragazza vissuta in mezzo a gente, non fa che dimenare i fianchi sgradevolmente. E sebbene Nelson Eddy porti la benda in faccia e la pistola alla cintola, bisogna forzare l'immaginazione per accettarlo come bandito e per non scambiarlo con il ca-

detto di *Rosalie*. Gli altri attori, Leo Carillo, Buddy Ebsen e Walter Pidgeon, solitamente bravi, si limitano a prestare soltanto la loro presenza. E poichè dove manca l'intelligenza subentra il mal gusto, in questo film operetta si assiste fra l'altro ad un atto d'irriverenza verso il grande Beethoven. La classica sonata « Il chiaro di luna » viene infatti eseguita inopportunamente da un vecchio professore eternamente ubriaco capitato chissà come in mezzo ai cercatori d'oro; beninteso, la cantante Jeanette non può fare a meno di modulare la sua voce sullo stesso motivo. Ma nel film c'è pure un interno di chiesa; audizione quindi dell'« Ave Maria » di Gounod e conseguente carrello indietro dall'attrice che canta sino a scoprire tutta la chiesa affollata di fedeli che ascoltano estatici.

C'è poi nel film un effettaccio più rimarchevole degli altri che vale la pena di notare. Nella penultima scena, il bandito ferito alquanto seriamente si rifugia nella capanna della sua innamorata. Sopraggiunge lo sceriffo desideroso di arrestare finalmente l'impertinente bandito. Non lo trova, sta per andar via, ma nell'atto di porgere la mano alla ragazza, che naturalmente ispira amore ardente anche a lui, ecco che colano sulla mano delle gocce di sangue provenienti dal piano superiore della capanna dove è nascosto il ferito. Forse in un film fortemente drammatico tale visione avrebbe potuto raggiungere un effetto intelligente; ma in questo film stona. Infatti, si sente subito dire dalla ragazza « Che, ti sei graffiato? ».

Lo sceriffo non è poi così tanto come si crede, tuttavia la ragazza lo induce a giocare una partita a poker mettendo come posta il bandito suo innamorato e sè stessa. La scaltra donna vince barando. Lo sceriffo reagisce, ma alla fine comprende e fa sì che i due giovani si sposino e che il film abbia un lieto fine.

Rassegna della stampa

MERCATO CINEMATOGRAFICO E MONOPOLIO

Non è ormai più un mistero per nessuno che il cinema italiano sta attraversando un periodo difficile di riordinamento, dal quale ne può uscire a testa alta, come rimanere per terra con le ossa rotte. Qual'è la causa di tutto ciò? A grande maggioranza vi sarà risposto: il monopolio. Io non ritengo che si possa così facilmente e leggermente criticare un provvedimento che ha un principio e delle basi giustissime ed utili, escogitate per la tutela del nostro spirito nazionale, della nostra valuta ed in virtù dell'autarchia. Quello che invece va condannato è questo momento di generale confusione per il quale in luogo di riunire gli sforzi degli organi responsabili per trovare una soluzione ed adottare un organico piano di lavoro, si cerca di fare come lo struzzo: cioè ficcare la testa sotto terra per non vedere quel che succede.

Innegabilmente qualcosa non va: una delle tante prove di ciò si ha nella nostra produzione, la quale, invece di balzare in primo piano ed aumentare il ritmo produttivo, procede invece con più cautela, con visibili tentennamenti senza una chiara coscienza di quel che sarà l'avvenire. Si aspetta che accada qualcosa di nuovo, che si modifichi qualche regolamento, che ritorni la calma. Gli esercenti poi vivono ore di trepidazione pensando al 31 dicembre, giorno nel quale verranno ritirati tutti i film di marca americana che circolano in Italia. Cosa accadrà allora? Non mi consta che la terza branca di vita cinematografica, il noleggio, abbia tempestivamente studiata la situazione del mercato, previsti organici approvvigionamenti, pensato ai bisogni dell'esercizio.

Ogni anno si proiettano in Italia almeno 300 film di cui una quarantina italiani, 200 americani ed il resto di varie nazioni. Facciamo un po' di conti: l'Italia potrà supplire al fabbisogno del mercato italiano del 1939 con una cinquantina di film. Ne mancano ancora 250; chi ce li darà? Hollywood dichiara di non volerne mandare nessuno; i francesi, che paiono ben intenzionati verso di noi e che hanno una bella produzione anche se non sempre adatta per la nostra platea, potranno fornirci, sempre che ci si riesca a mettere d'accordo, altri 50 film; dall'Inghilterra potranno venirne almeno una ventina e circa 30 dalla Germania. Totale 150 pellicole. Ora anche se questa cifra potrà essere portata, e non mi sembra facile, a 200 (i tedeschi, per esempio, sono contrarissimi al monopolio), l'esercizio italiano si troverà con 100 film in meno che, diciamolo chiaro, e con sincerità fascista, erano quelli che costituivano il nerbo della nostra organizzazione filmistica e l'attrazione di un pubblico per lunghi anni propagandato abilmente e permeato in profondità. Tale situazione potrebbe condurre il pubblico ad allontanarsi dalle sale cinematografiche, non sentirne più il fascino ed andare con molta diffidenza a vedere i film italiani perchè ancora non ha troppa fiducia nella nostra produzione. Uno sbandamento nell'esercizio non è vero che potrebbe risolversi in vantaggio per la nostra produzione che, solo con una azione lenta di convincimento delle masse e sopratutto con buoni film, potrà conquistare il mercato.

Personalmente e politicamente sono contento che i film americani, prodotti in quella centrale ebreo-comunista che è Hollywood, non entrino più in Italia, perchè credo che effettivamente la nostra produzione ne sarà in definitiva avvantaggiata; ma sono sul chi vive per l'attuazione dei provvedimenti che il monopolio ha portato con sè. Non posso nè voglio essere tacciato di filoamericanismo quando chiedo che venga affrontato immediatamente ed in forma totalitaria il problema, e venga ristabilita quella calma necessaria per poter lavorare seriamente.

Se dopo il 31 dicembre ci troveremo senza una dotazione di film stranieri, cosa si proietterà nei nostri cinema? Fermo il principio che non si transigerà con gli americani, bisogna che almeno con gli altri paesi si studino relazioni, si stipulino accordi utili e necessari alla nostra stessa produzione, anche perchè se si vuole che il nostro cinema ritorni allo splendore di una volta bisogna che si attinga all'estero.

Al momento attuale tutte le porte sembran chiuse, ma può darsi che si trovi la chiave della soluzione quando meno lo si aspetti e che qualcuno se ne stia occupando a fondo con la piena consapevolezza degli aspetti molteplici del problema. È nostro dovere, anche a costo di sacrifici, di non cedere di fronte agli ebrei-americani perchè loro aspettano che noi non sapendo come aggiustare le cose ci si rimangi la parola, ma è anche un sacrosanto dovere delle autorità competenti di affrontare coraggiosamente il problema e di risolverlo prima che la situazione non diventi effettivamente critica.

VITTORIO MUSSOLINI

(Da *Cinema*)

LEGNA PER L'INVERNATA

Due manifestazioni importanti si sono avute in questi giorni, a commento e chiarimento della situazione del nostro mercato cinematografico come essa si prospetta in conseguenza dei recenti provvedimenti che regolano il commercio dei film. Una è l'intervista concessa dal Ministro Alfieri al « Corriere della Sera » (*). Due punti sono da rilevare nelle dichiarazioni del Ministro: il primo che riguarda la genesi dei decreti sul monopolio e, quindi, dello « stato di guerra » se così si può dire fra Hollywood e noi. È ancora molto discussa l'opinione che la rottura con l'industria americana del film sia dovuta a una nostra iniziativa, che cioè siamo stati noi a mettere l'embargo alla pellicola americana. Il Ministro ha messo bene in chiaro che è vero, caso mai, il contrario. Le quattro maggiori ditte produttrici d'America non sono state escluse dal nostro mercato, bensì si sono volontariamente escluse, come atto di rappresaglia ai decreti che istituiscono il monopolio; tanto è vero che « la reazione al provvedimento è venuta soltanto da parte di quattro case cinematografiche americane, le quali hanno dichiarato di non voler accettare il nuovo sistema. Le altre case americane sono in trattative e inoltre il monopolio si è rivolto alla produzione europea che in certi Paesi è tuttavia notevole. E non bisogna poi dimenticare la produzione italiana alla quale è affidato un ruolo veramente importante per rispondere alle esigenze del nostro mercato ».

E questo è il secondo punto confortante dell'intervista. Occorre guardare con ottimismo all'avvenire del nostro cinematografo, se si vuole che anche quest'attività rientri nel quadro generale del piano di autonomia spirituale ed economica cui tendono in questo momento tutti gli sforzi della Nazione: con ottimismo ragionevole però, e non spropositato, gratuito e, in definitiva, dannoso.

Il Ministro Alfieri ha dunque giustamente, a conclusione della sua intervista, spostato il problema della nostra crisi cinematografica su un piano psicologico, su un piano di fiducia: « ...bisogna che il pubblico italiano si rassicuri e abbia fiducia nella cinematografia italiana verso la quale si vanno orientando sempre maggiori energie economiche e sempre più fresche, giovani e promettenti energie artistiche. La cinematografia italiana, soprattutto se sarà sorretta

---

(*) *Cfr. in questo stesso numero di « Bianco e Nero »: Documenti.*

dalla fiducia e dalla simpatia del pubblico italiano, vincerà in un breve giro di tempo la propria battaglia autarchica ».

Ma è evidente che la fiducia del pubblico bisogna sapersela meritare, e che essa poggia su elementi misteriosi e spesso imponderabili, e che comunque non è con la produzione che ha inaugurato la presente stagione cinematografica che riusciremo a vincere la battaglia dell'autarchia cinematografica. Questo diciamo perchè il problema, come spesso abbiamo scritto in questa stessa rubrica, si fa di giorno in giorno più urgente.

Ed eccoci alla seconda manifestazione, cui si accennava in principio, un articolo di Vittorio Mussolini apparso nell'ultimo fascicolo di « Cinema » e da noi pubblicato ieri, nel quale appunto è messo in rilievo il carattere di assoluta urgenza del problema.

Anche Vittorio Mussolini parla della fiducia del pubblico, ma ne parla con visibile preoccupazione. Occupandosi delle condizioni nelle quali verrà a trovarsi il nostro mercato col 1° dell'anno prossimo, in seguito al virtuale congedo degli americani, egli scrive: « Tale situazione potrebbe condurre il pubblico ad allontanarsi dalle sale cinematografiche, non sentirne più il fascino ed andare con molta diffidenza a vedere i film italiani perchè ancora non ha troppa fiducia nella nostra produzione ».

Un'industria si regge sulla fiducia e le correnti del consumo si sono avviate verso altre forme — nel nostro caso verso altre forme di distrazione — riconquistare quella fiducia diventa impresa assai dura.

È inutile nascondersi che la situazione è delicata. La ormai famosa rinascita cinematografica francese è costituita da quindici, venti punte assolutamente superiori, se pure, come scrive Vittorio Mussolini, non sempre adatte alle esigenze morali delle nostre platee. Ma si tratta di punte; la media è fatta di un'enorme congerie di pellicole che nemmeno Parigi vede, o vede solo la periferia: pellicole di gusto e fattura provinciale e meno che mediocre. Aggiungasi che le grosse leve di comando della distribuzione dei film in Francia sono in mano di ebrei. I tedeschi, oltre al fatto, di cui si aveva avuto sentore e che Vittorio Mussolini conferma, che sono fondamentalmente ostili al monopolio, non hanno, nella massa, una produzione tale da soddisfare i gusti e le esigenze difficili del nostro pubblico. Si potrebbe contare di più sugli inglesi, quantunque una buona parte della produzione britannica sia legata nella fase della produzione e della distribuzione ai grandi organismi d'oltre Atlantico.

Con questo si vuole dire forse che occorre rivedere la posizione nei riguardi degli americani? Nemmeno per sogno. La cosa sarebbe stata caso mai da prendersi in qualche considerazione, se le compagnie californiane non avessero dato alla loro azione una forma di così stolto ricatto. Ma le cose avendo preso la piega che hanno preso « è nostro dovere — ripetiamo le parole dell'articolo in questione — anche a costo di sacrifici, di non cedere di fronte agli ebrei-americani perchè loro aspettano che noi non sapendo come aggiustare le cose ci si rimangi la parola ».

E tuttavia occorre salvare l'esercizio, che è una delle chiavi di volta di tutto l'edificio cinematografico. Occorre ad ogni costo — e le notizie più recenti sono piuttosto rassicuranti — che il monopolio si procuri sui mercati europei la legna sufficiente almeno ad alimentare, per l'invernata, le avide fornaci delle nostre quattromila sale cinematografiche, e che sia, compatibilmente con le esigenze del momento, legna di buona qualità. E nel frattempo o gli americani avranno ceduto o la situazione si sarà chiarita in altro senso: « può darsi che si trovi la chiave della soluzione quando meno lo si aspetti e che qualcuno se ne stia occupando a fondo con la piena consapevolezza degli aspetti molteplici del problema ».

E infatti ecco un'assicurazione confortante, fornitaci oggi da un comunicato ufficiale: « In questi giorni sono circolate negli ambienti cinematografici italiani ed esteri alcune voci circa pretese difficoltà di approvvigionamento del mercato italiano di film stranieri.

Giova precisare che il monopolio al quale è affidato il compito di tale approvvigionamento, d'intesa con le autorità compe-

tenti, ha già adottato le misure opportune per soddisfare le esigenze delle sale cinematografiche in relazione alla migliore produzione disponibile sui mercati esteri ».

E con questo ci pare che il quadro della situazione sia completo.

DEF.

(Dal *Messaggero*)

IL CREPUSCOLO DEGLI DEI

Questa volta non si tratta del leone di Tafari, ma di quello del giudeo Samuel Goldwyn e del suo compare della Paramount che, in unione alla Fox e alla Warner Bros, hanno decretato di non mandare più film in Italia dal 31 dicembre di quest'anno.

Addio Greta Garbo, Gary Cooper, Jean Crawford, Clark Gable: addio. Non vi vedremo più. E certo — lo riconosciamo — non siete sostituibili: non se ne adontino gli attori italiani. Ma noi ci auguriamo che non si facciano nemmeno tentativi di sostituirli e che, con loro, scompaia quel genere di produzione malata, mielosa, poco fascista che infestava il nostro cinema. Che se non potessimo avere più Greta Garbo e ancora, invece, una *Signora delle Camelie* — non più Jean Crawford e ancora, invece, una *Danza di Venere*, allora sì che il leone di Samuel potrebbe ridere. Ma noi pensiamo che la scomparsa dai nostri schermi di costoro voglia significare l'affermarsi di film tipo *Scarpe al sole, Squadrone bianco,* il recente *Luciano Serra, pilota* e che il crepuscolo degli dei cinematografici di Hollywood segni il tramonto di una mentalità dei nostri produttori.

(Da *Quadrivio*)

STORIA DRAMMATICA DEL TEATRO O DRAMMA STORICO DEL TEATRO?

Silvio D'Amico — uno di quegli uomini autorevoli che hanno la fortuna di essere muniti anche degli attributi esteriori dell'autorità — ha fatto annunciare che sta scrivendo una « Storia del teatro drammatico ». Evidentemente — poichè, altrimenti, il colto D'Amico avrebbe detto « storia del teatro » oppure « storia della drammatica » — evidentemente, dicevo, ci deve essere la sua ragione: E quel « drammatico » risente certamente l'influenza della triste situazione in cui trovasi il teatro di oggi. Non avete letto gli appelli che appaiono in continuazione su riviste e giornali? Le accuse contro il cinema? Si minacciano perfino provvedimenti di legge contro gli adulteri. Già, perchè l'adulterio sarebbe questo: che gli individui che si avvicinano al teatro, appena hanno preso contatto con questo, vogliono fare del cinema, anzi vanno a fare del cinema.

Sentite come la racconta Contini sul *Messaggero,* che è divertente.

Dunque, pare che l'Accademia d'Arte Drammatica e il suo Presidente e i suoi valorosi insegnanti riescano ad inculcare un tale amore per il teatro agli allievi che questi fuggono dall'Accademia nottetempo con falsi nomi e barbe finte, per darsi agli schermi. Di qui, naturalmente, il birignao che si lamenta al cinematografo. Ma questa è un'altra faccenda. Certo, la storia è veramente drammatica. Ora comprendiamo il titolo del libro di D'Amico e la sua calvizie.

(Da *Quadrivio*)

IL LIBRETTO DEL « TROVATORE »

Siamo alle solite, dobbiamo dissentire da Lucio d'Ambra. Il quale, ne « Lo Schermo », scrive: « Il film ha attualmente per autore tutti, meno l'autore: si pretende autore il regista; si pretende autore il direttore di produzione; si pretende autore persino il produttore. Ognuno, per quello che fa, crede di far tutto. E ognuno — fenomeno umano — fatta qualche cosa vanta di aver fatto tutto. Di guisa che si continua a non saper l'autore chi sia. Non un film accoppia un nome di scrittore a quello d'un regista. O se i nomi ci sono — almeno nei titoli della pellicola — il regista viene avanti potente e prepotente, tutto luci e clamori, e l'autore si nasconde, non già per sua lodevole

modestia, ma perchè dagli altri lo scrittore è relegato in cantina. Elemento parassitario che fornisce uno spunto o un dialogo, lo scrittore, mortificato e negletto, rimane nell'ombra a contare i quattro soldi che gli hanno dato non già per pagare le sue parole, ma piuttosto il suo silenzio ». Dobbiamo chiedere scusa a Lucio D'Ambra e ai lettori per la polemica insistente: a D'Ambra, che ci può supporre suoi nemici implacabili, ai lettori che, ormai sanno le nostre idee a memoria. Dobbiamo a D'Ambra qualche gratitudine: egli è stato il solo — diciamo: il solo — ad acquistare, con vaglia all'editore, un nostro infausto libro; ma le opinioni che l'Accademico va esprimendo sui fogli ci sembrano sbagliate e pericolose: e nemmeno il ricordo di quel vaglia a un innocente e sciagurato editore può vincolare, nel nome della riconoscenza, il nostro avverso ragionare. « Nel cinema, afferma il caro e glorioso Maestro, c'è una gran confusione di parole e di fatti »: può essere vero; ma non è con la scoperta dello scrittore-autore che si porta la luce nel giovane e tempestoso mondo delle ombre. Scoperta e difesa pericolose: utili, forse, per la « ripartizione del diritto d'autore » (che è la pratica della poetica teoria dambriana) ma destinate a far più denso il groviglio. Gli autori cinematografici (cioè, i soggettisti) vogliono risolvere, avverte l'Accademico, il « problema base della categoria: la delimitazione dei vari apporti nella creazione del film »: intanto, noi rileviamo, i soggettisti hanno deciso di chiamarsi autori, mettendo avanti un'ambizione e un diritto (d'autore). Lo scrittore che dà a un film il soggetto e la sceneggiatura fa benissimo a tutelarsi; ma quella definizione professionale di autore cinematografico — è inesatta. Tanto per spiegarci, lo scrittore che lavora per il cinematografo non è l'autore del film: chi ha ideato il soggetto e ha fabbricato la sceneggiatura del *Verdi* di Gallone non è, o Lucio d'Ambra, l'autore del *Verdi* di Gallone. È bene, tanto per spiegarci e per evitare equivoci, mettere le cose a posto.

Dobbiamo rilevare un'altra faccenda. Alcuni mesi fa, l'autore del film era per D'Ambra, tornato al cinema con qualche sfortunato soggetto, il soggettista; adesso, « direi che l'autore cinematografico è lo sceneggiatore » (D'Ambra ha sceneggiato il *Verdi*). « Se gli scrittori italiani vogliono — come è loro diritto — avere con prestigio i loro posti di guida nella cinematografia, e salire dall'attuale cantina alle grandi sale d'onore, non devono, per essere autori cinematografici, contar solo sull'estro inventivo di una bella favola da sceneggiare, ma devono essi stessi apprendere l'arte di sceneggiare, e in questa — che è assai difficile arte — diventare maestri ». (Come Lucio D'Ambra, d'accordo).

« Poichè la sceneggiatura d'un film è la creazione vitale del film stesso ». Nell'attesa di un ritorno dell'Accademico alla regìa (regìa su soggetto altrui: allora, l'autore cinematografico sarà finalmente il regista) diamo una occhiata a queste sorprendenti parole: « Il regista compie opera d'autore solo quando, col soggettista e lo sceneggiatore, contribuisce a ordinare, prevedere, concatenare, armonizzare il film, *ne varietur*, sulla carta; e non già quando, con estro estemporaneo, disordina lì per lì quanto era già fatto, e sostituisce una creazione arbitraria e caotica a una costruzione consapevole, armoniosa e sicura. Questi usi di alcuni registi son veri e propri abusi nell'esercizio dei loro poteri. Abusi che i primi due autori — soggettista e sceneggiatore — devono sopportare non perchè il sistema sembri ad essi logico o rispettoso così dell'arte come delle loro personalità d'artisti, ma perchè *non possono farne a meno* ». (Il diverso carattere tipografico è di D'Ambra). « Dei tre autori che formano la responsabilità una e trina dell'autore del film, il regista ha infatti una situazione di privilegio: egli può, impunito, insindacabile, manomettere da solo quanto con gli altri due aveva già collaborativamente preparato e stabilito. Ma quando si comporta così, il regista non distrugge la personalità degli autori precedenti per creare la sua propria personalità: egli distrugge, in tal modo, la personalità dell'autore uno e trino per sostituire ad essa — regolarmente e meditatamente costituita — una personalità alla quale il nome d'autore deve essere, appunto per quell'abuso, ener-

gicamente contestato e rifiutato ». Diciamo la verità, è impossibile leggere e credere ai nostri occhi. Eppure, attestiamo che si tratta di una vera (e non falsa) prosa polemica di Lucio D'Ambra.

Il caro e glorioso Maestro ci sopporti, e sopporti le celie che sono più su: ma adesso dobbiamo rettificare più di un grave errore. A parte il fatto che la definizione dell'autore cinematografico (prima uno: il soggettista; poi un altro: lo sceneggiatore; infine uno e trino) non ci pare chiara, i limiti posti da D'Ambra all'azione del regista affermano un eccesso polemico che è, nella migliore delle ipotesi, bizzarro e ingenuo. Il regista compie opera d'autore solo quando, con il soggettista e con lo sceneggiatore, armonizza il film sulla carta? Allora, Giuseppe Verdi faceva opera d'autore solo quando, con il librettista, decideva la misura di una scena o di una romanza. (Abbiamo citato Verdi in omaggio a D'Ambra). Ma quando il Maestro — Verdi, non D'Ambra — disordinava lì per lì, con estro estemporaneo, i versi di Francesco Maria Piave, che cosa faceva quel Verdi (non D'Ambra) tirannico e impunito, Faceva — sembra — qualche musica discreta, nonostante i versi, brutti o belli, manomessi. Il nostro modo di contradire non deve essere giudicato facile; un libretto non è la musica, e la sceneggiatura non è il film. Nel romanzo « Viva V.E.R.D.I. » dello stesso D'Ambra, romanzo recentissimo che — esclusi i termini tecnici — è la sceneggiatura della pellicola, il Maestro (avete capito quale) dichiara con perfetta ragione: « La musica è in me, non nei libretti ». Se Giuseppe Verdi avesse fatto il regista, il cinema sarebbe stato una espressione della sua fantasia, non una trascrizione ossequente della sceneggiatura. Il soggetto — e la scoperta è vecchia — non è l'opera d'arte. Nei *Rusteghi* la vicenda non c'è; la trama dei *Promessi sposi* è la storia di un usuale amore contrastato; la favola, insomma, è, nove volte su dieci, — anche nei capolavori — un pretesto carpito. Shakespeare non ha mai, o quasi, inventato un soggetto; e le fonti dei soggetti moliereschi e di certi soggetti goldoniani sono palesi. Ma la fantasia poetica — cioè l'arte — tramuta il soggetto carpito in soggetto originale: e l'avaro molieresco non è l'avaro plautino. Così il regista fa suo, di sua proprietà spirituale e poetica, il soggetto altrui; il regista, in altre parole, *inventa* una vicenda già inventata, la sua adesione a un tema è già invenzione di quel tema.

Lo stesso discorso può essere ripetuto per la sceneggiatura; ma in questo caso dobbiamo aggiungere che la sceneggiatura è sempre diretta dal regista, nessuno dice a un regista: « Ecco un soggetto, ed ecco la sceneggiatura: fate ». E ammesso quel « fate », due pellicole tratte da una stessa sceneggiatura non saranno mai uguali, perchè il film nasce sulla carta, ma diventa film, diventa *immagine*, trova il suo tono e il suo stile, davanti alla macchina. Dare un volto ai personaggi, una espressione alle cose, un'aria e una luce ai paesi; creare un linguaggio: questo è la regìa.

Abbiamo affermato, una volta, in un *Paradosso dell'attore cinematografico*, che l'attore, sul telone stellato, non esiste; adesso potremmo sostenere che non esiste, in una opera lirica, il librettista, cioè lo sceneggiatore, l'autore del dialogo. L'autore dei libretti pucciniani è Puccini, le creature delle opere pucciniane hanno la tenera anima di Puccini. È il musicista che sceglie le situazioni, che inventa le parole: prima vengono al mondo le note, poi le sillabe. La storia di tutte le collaborazioni fra librettista e musicista insegna. E se prima nasce la parola, è il musicista che trasforma la parola in canto. Nessun libretto salverà mai una brutta musica: nemmeno un libretto di Gabriele d'Annunzio, nemmeno un libretto ricavato dalla « Vedova scaltra » goldoniana. Ma sugli orribili versi di Salvatore Cammarano, sul libretto del « Trovatore », nascerà — creazione di un genio — una grande musica. Verdi aveva dentro quella musica; le parole non gli importavano; e le orribili parole di Cammarano diventano frasi umane per merito di Verdi, librettista — vogliate intenderci — di sè stesso. Ora, è possibile che Lucio D'Ambra creda il poeta — chiamiamolo poeta, costa così poco — Salvatore Cammarano autore del « Trovatore »? È

possibile — tornando alla regìa cinematografica — che Lucio D'Ambra creda autore del film lo sceneggiatore? D'Ambra è un vecchio cineasta, e alle trenta pellicole da lui ideate e dirette sarebbe ingiusto negare uno stile: uno stile precursore. (Maestro, sul serio). Noi conosciamo la originalità delle pellicole dambriane, e conosciamo qualche sceneggiatura diventata romanzo: *Il bacio di Cirano,* per esempio, sceneggiatura della quale abbiamo scritto. Ma sarebbe vana fatica, per chi non ha visto, volere rintracciare in quelle pagine il linguaggio cinematografico di D'Ambra, sarebbe stolto giudicare le pellicole dalla fantasia di D'Ambra scrittore, e dalla prosa. Le pellicole sono belle. Se questo càpita a un regista che è anche soggettista e sceneggiatore, lasciamo a voi la conchiusione del nostro discorso.

Lo stile della pellicola è lo stile del regista. I soggettisti e gli sceneggiatori, se non vogliono tollerare questa evidente verità, facciano a meno dei quattro soldi. « La musica è in me, non nei libretti ». (Il « Trovatore »: libretto di Salvatore Cammarano, regìa di Giuseppe Verdi).

E. FERDINANDO PALMIERI

(Da *Il Resto del Carlino*)

IL CINEMATOGRAFO E LA LIGURIA

I contatti tra la Liguria e lo schermo non sono stati fino ad oggi molto brillanti. Bella e varia e luminosa, questa lunga striscia di terra che si riflette nel Tirreno non ha ancora ispirato un sacerdote della settima arte; i modesti praticanti che vi hanno trasportato quache *camera* e qualche *star* di limitato splendore, hanno scelto, invece delle autentiche gemme che compongono l'estetico tesoro della Liguria, un poco di orpello: una hall di albergo, qualche palma o qualche banchina di una di quelle numerose passeggiate a mare che dalla Spezia a Ventimiglia e oltre decorano i piccoli e grandi centri urbani attrezzati pel forestiere, o qualche fuggevole « panoramica » del porto di Genova.

Quando il cinematografo era primitivo, quando si costruivano i fondali all'aperto e si doveva in caso di pioggia imballarli in fretta e furia, quando la mancanza di proiettori potenti obbligava a sfruttare al massimo la luce del sole, abbastanza spesso le compagnie cinematografiche italiane venivano in cerca del clima secco e dell'atmosfera cristallina della nostra regione. Ma chi ricorda i film di tempi che sembrano, rispetto alla tecnica ormai raggiunta, favolosamente lontani? Per mio conto devo confessare che soffrivo allora di una invincibile antipatia per lo schermo: la mia memoria è perciò completamente spoglia di documenti dell'era che, data l'evoluzione del cinematografo, si può chiamare addirittura preistorica.

Ma poichè la mia conciliazione colla settima arte avvenne attraverso *La Saga dei Nibelunghi* di Fritz Lang, ciò che mi portò dapprima a interessarmi particolarmente del film tedesco — ecco snebbiarsi tra i miei ricordi visioni di scogli e di marine liguri che servivano da sfondo alle acrobazie di Luciano Albertini, un italiano che ai tempi del « muto » lavorava in Germania. I Tedeschi sono del resto abbastanza fedeli alla Liguria, e a ogni primavera, mentre le rondini arrivano al nostro cielo dal sud, ecco giungere dal nord sulle nostre coste, *troupes* grandi o piccole, importanti — o tutto il contrario — di cinematografisti: stars per lo meno nelle aspirazioni, che gettano via le vesti e inalberano vistosi maillots mentre le liguri autentiche si avvolgono ancora in pesanti lane, giovani attori e meno giovani *Camera Männer* e *Regisseures* che gareggiano con le dame nella coraggiosa esibizione di carne nuda. E tra uno spuntino e l'altro consumato in una felice atmosfera di camping, studiano le scene, discutono, provano e girano. Ma poi se ne partono colle loro scatole di pellicola ben sigillate, e mai alla nostra legittima curiosità di indigeni è concessa la minima soddisfazione. Sembra che un dio geloso vegli su questa terra, madre di individui gelosamente restii a ogni esibizionismo, per impedire che gli uomini della *camera* e dalle bobine prepotenti ne catturino il fascino essenziale.

Nessuna casa è ancora riuscita a realizzare in Liguria una pellicola buona, una pellicola trionfante che possa portare attraverso il mondo una sia pur fuggevole visione dei nostri ulivi dolci sulle colline di ponente, dei nostri pini così romantici tra le bizzarre puddinghe di levante.

Ricordo un film francese di undici anni or sono: *Graziella* in cui Ischia e il Golfo di Napoli apparivano come luoghi d'incantesimo, ma non mi risulta che un angolo della Liguria abbia mai ricevuto dal cinematografo un omaggio altrettanto lirico, e altrettanto squisito. Avevo sperato che qualche cosa di notevole ottenesse la « Tobis Europa » venuta due anni or sono per girare molte scene di *Ein Hochzeitstraum*, ma a parte il fatto che anche per questo film furono fotografati sopratutto palmizi, tavolini di ristorante, e passeggiate a mare, il film stesso risultò alla fine di così scarso valore che non fu importato in Italia, malgrado le visioni liguri e la presenza di attori come la Ida Wüst e Theo Lingen.

Naturalmente diverse compagnie italiane vollero girare da queste parti, sopratutto a Genova: nel nostro porto fra i « docks » o sui grandi piroscafi si svolsero scene di vari film piuttosto scadenti, come *La ragazza dell'altro mondo* con Spadaro, *Chi è più felice di me?* con Tito Schipa, o come quell'altra disavventura cinematografica che si chiamò *Una donna tra due mondi* (produzione italo-austriaca, due versioni, star Isa Miranda e di tutta la Liguria una scaletta e una banchina della passeggiata di Bordighera, un tratto della passeggiata di Ospedaletti, un angolo del giardino di un grande albergo di San Remo!). Ma l'unico film che si svolgeva interamente a Genova, riproducendone con un certo gusto molti angoli pittoreschi e svisandone purtroppo i costumi degli abitanti, ebbe minor fortuna degli altri, forse per compiacere gli dei gelosi: *Fanny*, che era guasto dal peccato di origine di voler trasportare a Genova personaggi e avventure situate da Marcel Pagnol a Marsiglia, fu proibito dalla censura dopo le prime visioni, e fece poi qualche breve apparizione mutilato, e invecchiato senza onore dal soggiorno in un deposito polveroso.

No: la storia cinematografica della Liguria non è brillante, nè bastano a rischiararla i tentativi — a volte di intenzioni più felici che quelli dei professionisti — dei cinedilettanti. Non amando il dilettantismo in nessuna arte, io lo sopporto ancor meno al cinematografo. Se una realizzazione cinematografica può essere paragonata a un'esecuzione orchestrale, un film di dilettanti troverà il suo parallelo nei risultati di un'orchestra ridotta, composta di artisti mediocri che suonino un pezzo sui mediocri srumenti, in una sala di acustica difettosa: il più bel brano sinfonico del mondo uscirebbe da una tal prova per lo meno deformato. Così non voglio considerare qualche metro anche buono di pellicola di dilettanti, come degnamente rappresentativo della Liguria.

La Liguria, ripeto, aspetta ancora un poeta dello schermo — lo aspetta coi suoi giardini solatii, le sue terrazze che, erte sugli scogli, sembrano offrire al mare cascate di nasturzi e di gerani — lo aspetta colle sue ville antiche dalle linee pure e solenni, che ben meritano di essere ritratte da un obbiettivo artista prima di morire soffocate per l'assalto della banalità architettonica contemporanea — lo aspetta coi suoi villaggi che riflettono nel suo mare strane barriere di case alte e strette simili a fasci di torri — Camogli e Portovenere e Manarola e tanti altri che resistono al piccone demolitore come per secoli hanno resistito ai colpi del libeccio e del maestrale — lo aspetta coi suoi golfi lunati, idilliaci, e colle sue scogliere che nei giorni di burrasca il mare morde e illumina di apparenze infernali — lo aspetta coi suoi castelli grifagni e i suoi tempi diroccati ma ancora bellissimi, aggrappati alle rocce grigiastre che essi rivestono di striscie bianche e nere e di rosoni marmorei — tempi e castelli che parlano di lontani secoli eroici e di avventure capaci di dare vita, passione, colore, a chilometri e chilometri di pellicola.

G. SETTI

(Da *Augustea*)

GRANDEZZA E DECADENZA DI JOHN BARRYMORE

John Barrymore avrebbe offerta, forse, la sua più caratteristica e incisiva interpretazione se si fosse rivestito dell'abito dell'avvocato Lee Gentry in *Delitto senza passione;* avevano, infatti, pensato a lui Ben Hecht e Charles Mac Arthur, quando decisero di realizzare il film. Invece, Lee Gentry fu Claude Rains, il quale deve a tale personaggio, piuttosto che all'« uomo invisibile » la sua fama attuale. A John Barrymore, rimase l'avvocato di *Ritorno alla vita,* una delle figure più risolute e decise che mai sieno apparse sullo schermo e che Elmer Rice aveva impostato teatralmente in modo tale da ottenere gli effetti più suggestivi; e rimase anche il regista stralunato e pazzoide di *Ventesimo secolo;* figura teatrale, pure questa, creata da Charles Milliholland; ma la sceneggiatura del film l'avevano fatta, con acuto senso cinematografico, Hecht e Mac Arthur. Pur essendo la prima più statica, la seconda più dinamica, le due parti permettevano all'attore protagonista un invadente predominio, del resto tutt'altro che spiacevole; nè i rispettivi registi William Wyler e Howard Hawks avran trovato speciale difficoltà a guidare Barrymore; infatti, egli si era impadronito a tal punto delle due parti da poter quasi collaborare con il regista di ciascun film. Non che egli avesse alla fine un predominio gigionesco, da mattatore; no. Il Barrymore, pur provenendo dal teatro, anzi da quella che fu definita la « famiglia reale di Broadway », aveva sempre sentito che il primo posto, nella scala delle gerarchie di un film, spettava alla macchina da presa, ovvero a chi si trovava dietro alla macchina durante la realizzazione della pellicola. Almeno, questa è stata sempre la mia impressione; più di una volta, infatti, mi accadde di constatare che John Barrymore stava, in quanto personaggio, in funzione in una inquadratura (vedi il finale di *Ritorno alla vita*). Nè egli ha mai avuto la pretesa, che ebbe invece suo fratello Lionel, di dirigere un film.

Per evitare di fare a John Barrymore lodi sperticate per le due importanti interpretazioni a cui abbiamo più sopra accennato, dirò che Barrymore ha, come tanti altri attori, alcune espressioni e certi atteggiamenti tipici e convenzionali ai quali ricorre ogni tanto, sapendo di raggiungere effetti che attraggono lo spettatore. Me ne accorsi il giorno in cui un amico mio fece una imitazione ben riuscita di Barrymore.

Mi resi conto, purtroppo, della sua decadenza in questi ultimi tempi, dopo aver visto due film appartenenti alla serie « Bulldog Drummond », in cui John Barrymore altro non è se non un personaggio di contorno; il suo ruolo è quello di uno stupido colonnello di Scotland Yard che non ne azzecca una. Oggi, dunque, egli è diventato la macchietta, il semplice caratterista. In questi due ruoli dei film *La valigia infernale* e *Il diamante fatale,* Barrymore appare svogliato. Par sempre che pensi: — Beh, sbrighiamoci a girare questa scena, così poi me ne vado. — E forse, durante la lavorazione, non avrà pensato molto diversamente. Anche il personaggio della *Moglie bugiarda* è una macchietta. Un personaggio, senza dubbio, divertente, arguto, ma forse non degno di Barrymore.

E pensare che John fu l'amoroso di Greta Garbo in *Grand Hôtel!* Non che quella fosse da ritenersi la sua maggiore interpretazione, tutt'altro. Ben più attraente e notevole è stata quella dell'attore finito di *Pranzo alle otto*: un ruolo breve, ma incisivo. Nè si deve dimenticare il suo « Mercutio » di *Giulietta e Romeo;* ma ci scordiamo volentieri del marito geloso di Jeannette Mac Donald in *Primavera.* Piuttosto, gli torna conto il suo Luigi XV di *Maria Antonietta*: qui, ha una sola scena realmente importante, l'ultima: il Re di Francia nella estrema vecchiaia è da lui interpretato con quella misura che molte volte gli avevamo riconosciuta.

Oggi, però, credo che nessun produttore americano ripensi a lui come protagonista di un film. Mi dispiacerebbe che nemmeno lui stesso ci pensasse. Un mio amico molto sbrigativamente diceva: — Si adatta a fare qualunque parte perchè ha bisogno di soldi.

La carriera di Barrymore è stata lunga, e forse durerà ancora. Altri attori hanno at-

traversato periodi di decadenza per poi riprendersi. È il caso di Adolphe Menjou. Ma, nelle riprese, succede spesso che i ruoli cambino; un amoroso, invecchiando, diviene caratterista. Anche John Barrymore ha seguito questa strada. Forse non ha più aspirazioni. Quando, in una scena della *Valigia infernale*, egli sta in un angolo, ad assistere indifferente a quanto succede, sembra che pensi: — Giovanotti, adesso tocca a voi, ma non dimenticate che sono stato un grande attore del cinema, forse il più grande. Adesso, però, i bei tempi sono passati, ho svoltato per una strada meno faticosa, mi servo anche del bastone; lo porto per vezzo, s'intende, ma talvolta, quando nessuno mi vede, me ne servo per sorreggermi.

FRANCESCO PASINETTI

(Da *L'Ambrosiano*)

MUSEO DEL FILM ITALIANO

Luglio 1913. — Luciano Zuccoli pubblica sul *Marzocco* un articolo, intitolato « Cinematografo e teatro » in cui tra l'altro, si legge che dopotutto « anche per mezzo del cinematografo si può fare dell'arte » e che « i millecinquecento metri di film non dicono nulla di indecoroso... ».

La situazione, cinematograficamente parlando, è ancora piuttosto buia e, malgrado l'intensa attività delle Case produttrici italiane e il crescente successo delle loro pellicole nel mondo, il pubblico intelligente e raffinato s'intesta a considerare il cinematografo « come uno spettacolo poco dignitoso per la sua serietà ». La cosa è lamentata anche da A. Berton in uno scritto pubblicato sulla rivista del tempo « Vita Cinematografica » e le situazione è resa ancora più grave dal fatto che i quotidiani non voglion saperne di aprire le loro colonne al cinematografo e tengono, per lunghi anni, la cosidetta « settima arte » nel più profondo e ingeneroso disprezzo.

Luglio 1914. — La rivista siciliana *Teatro ed Arte* bandisce uno dei primi concorsi a premio che la storia del nostro cinematografo ricordi, per alcuni soggetti di film. I premi, a dire il vero, non sono eccessivamente lauti, ma certo, a quell'epoca, anche le pretese di quanti davano il loro lavoro al cinematografo erano miti e le aspirazioni limitate.

I premi stabiliti dalla rivista palermitana sono così ripartiti:

L. 250 al primo classificato;
L. 100 al secondo;
L. 50 al terzo;
L. 25 al quarto, quinto, sesto e settimo.

Tempi beati! 25 lire per un soggetto cinematografico!!

IL PRIMO FILM SULLA VITA DI GIUSEPPE VERDI

Non tutti sanno che il film sulla vita di Verdi, recentemente allestito da Gallone, ha avuto un suo lontano progenitore in un altro lavoro girato in Italia sulla vita del musicista, negli anni 1913-14: un film — dicevano allora — che rimarrà *per i posteri* quale attestazione vivente della squisita gentilezza di spirito del musicista, (invece, che cosa è rimasto?). Il pretesto per tale rievocazione è formato dal primo centenario della nascita di Verdi, che è stato celebrato nell'autunno del 1913. Non sappiamo quale accoglienza abbia fatto il pubblico a questo lavoro, ma certamente le riviste specializzate del tempo se ne occuparono con il dovuto impegno. Lo scritto che abbiamo sott'occhio è dovuto al recensore della rivista « Vita Cinematografica », nascosto sotto il pseudonimo di « Rondone », « La vita e la gloria del Cigno di Busseto — scrive tra l'altro l'articolista — non potevano trovare migliore illustratore del signor Giuseppe De' Liguoro, ex direttore artistico della casa milanese « Labor-Film » ed attualmente « metteur en scène » (allora, non si diceva ancora « regista ») della « Gloria », poichè egli seppe presentarci i principali episodi dell'esistenza del grande musicista con la maggiore fedeltà possibile. E la cosa non era facile davvero, dato che le vicende Verdiane non erano così semplici da poterle riprodurre in cinematografia in modo degno dell'uomo che rimarrà immortale.

Certo, che, nel film, troviamo qualche pecca, ma la concezione e la condotta del lavoro sono tali da interessare grandemente

e rievocare i momenti dolorosi e gloriosi di Verdi in modo encomiabile.

L'esecuzione artistica è accurata per parte di tutti; ricordiamo specialmente l'Orsini, che della figura del Maestro ne fece una bella creazione, e le signore Vecchioni e Bruni.

Bella la messa in scena, ed alcuni quadri magnifici; buona la parte fotografica ».

1918. — Si presenta nelle sale italiane il « grandioso cinedramma *Le due Marie,* realizzato da Ugo Falena su soggetto di Roberto Bracco. La vicenda è interpretata da Maria Melato e può essere interessante ricordare la lettera che Roberto Bracco scriveva alla Melato, dopo di aver assistito alla proiezione del film, lettera che troviamo riprodotta in una rivista del tempo. Eccola:

Cara Maria,

se la cinematografia fosse sempre quel, che diventa nell'arte vostra, il teatro dovrebbe davvero averne paura... Spero — per il vostro cuore d'artista inquieta — che sappiate ammiravi sullo schermo delle Due Marie *come io vi ho ammirata. Manca, sì, la vostra voce... così importante per l'arte del teatro... Ma è proprio vero che manca? A me sembra di averla udita!*

Da un notiziario cinematografico del 1918

« Il celebre scultore napoletano Vincenzo Gemito ha accettato di posare per la cinematografia. Lo annuncia la Casa Megale. Gemito, dopo aver letto l'adattazione del *San Paolo* che sarà filmata dalla Ditta Megale è rimasto talmente entusiasta che ha accettato di personificare la grande figura biblica ».

Precursori

Ed ecco un altro caratteristico passo tolto da un articolo apparso nella rivista « In Penombra » e ripubblicato sul « numero unico » de « L'Italiano » dedicato al cinematografo (anno 1933). L'articolo, che risale al dicembre del 1918, è firmato da Tomaso Monicelli, direttore della rivista, e porta all'ordine del giorno un argomento importantissimo.

Accennando alla crisi che in quegli anni cominciava a delinearsi nel cinematografo italiano e sollecitando chi di ragione a correre al più presto ai ripari, il Monicelli, precorrendo veramente i tempi, prospetta il pericolo di una possibile invasione del nostro mercato da parte della produzione americana e richiama l'attenzione su quelle che avrebbero potuto esserne le conseguenze.

« ...Ci ridurremo — egli scrive — dopo aver perduto i mercati stranieri, a vederci soppiantati in casa nostra dalla produzione americana, La quale ci porterà il delitto « oggettivo » col poliziotto dilettante e con improntitudine *yankee* ci darà l'arte nella misura dei grattacieli e la storia rappresentata dai pellirosse... ».

Sic

(Da *L'Ambrosiano*)

IL « DUNNINGCOLOR » STA PER ESSERE LANCIATO SUL MERCATO AMERICANO

Un nuovo procedimento tricromo di cinematografia a colori sta per essere lanciato commercialmente negli Stati Uniti. Si tratta del sistema « Dunningcolor » di cui il promotore è quel Carrol Dunning, che fu il creatore del primo procedimento utilizzato per la proiezione in trasparenza, il famoso « Dunning ».

Questo nuovo sistema di cinema a colori utilizza una camera ordinaria leggermente modificata, con due finestre azionate dallo stesso albero a came. Davanti ad una finestra si svolge un film semplice superpancromatico, davanti all'altra un film standard bipack.

Uno speciale sistema di obbiettivi opera automaticamente il filtraggio e la selezione delle due immagini, le quali si combinano per dare una sola immagine sul vetro smerigliato del mirino.

I filtri utilizzati sono regolabili. Essi possono essere regolati in qualsiasi momento ed istantaneamente e rispondere ai bisogni di qualsiasi scena.

Si tratta insomma di un equilibratore di colore la cui regolazione si fa per mezzo di un cartone bianco. Se le condizioni di illuminazione del cartone sono tali che esso non appaia nel mirino perfettamente bian-

co, l'equilibratore di colori viene manipolato fino a che i filtri siano regolati in modo che il cartone appaia bianco sul mirino. Ottenuto ciò, il sistema è assolutamente regolato per le condizioni esistenti.

Questo metodo permette non solo di compensare le variazioni di colore per le prese in esterni con luce naturale, ma anche di adattare il procedimento a qualunque sistema di illuminazione artificiale usato negli studi. Possono dunque essere utilizzate indifferentemente lampade ad arco o ad incandescenza.

Tuttavia Dunning insiste sul fatto che la illuminazione ad arco dà risultati migliori di qualsiasi altra, nella cinematografia a colori naturali. In realtà l'illuminazione ad incandescenza emette troppe radiazioni rosse e infrarosse che bisogna assorbire con filtri posti sia sulle lampade sia nella macchina da presa e ciò comporta una perdita nell'intensità luminosa.

Gli archi moderni inoltre dànno una luce la cui composizione è molto più vicina a quella della luce bianca naturale « del sole » e permette di utilizzare quasi tutte le radiazioni emesse.

Col nuovo procedimento « Dunningcolor ». la stampa è una operazione strettamente fotografica. Si utilizza pellicola standard a doppia emulsione: due delle immagini sono impresse su una parte del film, la terza sull'altra faccia. Questo sistema è una estensione del metodo già utilizzato da Dunning da molti anni nel suo procedimento di stampa bicolore su film di 35 e di 16 mm.

Le immagini bleu e rosse — le più importanti per la definizione dei colori — sono stampate insieme sulla superficie anteriore del film: la terza immagine — gialla — è stampata sulla superficie posteriore.

Queste operazioni possono essere eseguite in un comune laboratorio di stampa cinematografica in bianco e nero con l'aggiunta di uno speciale attrezzamento, estremamente semplice.

Ciò avrà il grande vantaggio di permettere a qualsiasi laboratorio di intraprendere lavori in colore.

« D'altra parte — ha dichiarato Dunning — il trattamento dei film a colori, e specialmente la stampa, era una operazione delicatissima e complicata. Tutti i film girati in colore di qualsiasi sistema dovevano essere centralizzati nei laboratori speciali appartenenti non ai produttori ma alle compagnie del procedimento di cinema a colori utilizzato.

« La semplicità del sistema tricromo Dunning sopprime questo inconveniente. Inoltre la stampa può essere fatta più economicamente.

« Così i produttori non avranno più bisogno di avere delle troupes specializzate appartenenti alle case del procedimento utilizzato, per girare il film a colori. Utilizzeranno ormai gli impianti normali e i loro tecnici e i propri laboratori.

Il permesso di utilizzare questo sistema sarà concesso con una licenza poco costosa.

Si crede che questo procedimento costerà dal 30 al 40% meno di qualsiasi altro processo a colori attualmente esistente.

Esso è il frutto di 21 anni di lavori e di ricerche di Carrol Dunning e più recentemente del suo assistente L. E. Clark.

(Da *La Cinématographie Française*)

LA LEZIONE DI FREUD

Se i tedeschi furono i primi a girare dei film di ispirazione freudiana, al tempo in cui Berlino evocava la città biblica di Gomorra, tuttavia spetta agli americani il merito di aver fatto in questo campo il tentativo più audace: quello di portare sullo schermo il famoso monologo interiore, croce e delizia di tutta la letteratura freudiana. Si trattava di un lungo dramma di O' Neil, che i teatri ufficiali si erano rifiutati di rappresentare e che passò sullo schermo col titolo originale di *Strano interludio*. La preoccupazione di trovare un mezzo per cui fosse possibile allo scrittore di fare entrare in scena i pensieri inespressi di un personaggio, non descrivendoli al modo della vecchia letteratura psicologica, ma assegnando loro una parte drammatica nel gioco delle forze in contrasto, era stata risolta da O' Neil dotando i personaggi del suo dramma di due voci, una naturale e

l'altra interiore. Ma la trovata, interessante alla lettura e ammissibile sulla scena, per lo meno su una scena d'avanguardia, si tradusse in un vero disastro trasportata sullo schermo, dove faceva pensare a quel vecchissimo espediente in uso nell'antica commedia per cui un personaggio dice, *a parte,* ciò che sarebbe sconveniente profferire ad alta voce, con effetti d'ilarità ben noti alle platee dei teatri. E il film fu sonoramente fischiato, come era da prevedersi, senza alcun rispetto per O' Neil e per la sua interprete, l'ancor molto bella Norma Shearer. Hollywood aveva pagato il suo contributo di curiosità alla fama mondiale di Freud.

* * *

Veramente gli americani si decisero assai tardi ad aprire le porte dei loro studi al Dott. Freud che in America era arrivato sulle gambe di Marlene Dietrich. I pochi film su cui è visibile l'impronta del medico viennese sono, a parte il film di O' Neil, piuttosto di contenuto che di influenza freudiana, nel senso che si è permesso abilmente ad una certa materia di entrare a far parte di un film, sotto la suggestione di una letteratura d'avanguardia che si impone di giorno in giorno all'attenzione, come si dice, degli ambienti cinematografici, ma la tecnica di quei film è rimasta legata alla tradizione, quella dei film di Greta Garbo, naturalistica nei mezzi, romantica nel fondo. *Strano interludio* segna il punto più avanzato e la fine di un esperimento. Dal punto di vista commerciale esso fu, come dicevamo, un tal fallimento che allorquando, più tardi, gli stessi americani decisero di portare sullo schermo il romanzo di uno scrittore che in parecchie sue opere aveva applicato la lezioncina di Freud, provvidero a spogliarne il contenuto di tutto ciò che poteva sia pur lontanamente far pensare all'atmosfera del libro, riducendolo alla pura e semplice trama di un comune film di *gangsters.* La moda letteraria e scientifica di Freud, specialmente presso gli ambienti snobistici dell'intellettualismo americano, quegli ambienti che accordano in questo momento la loro ammirazione alle composizioni surrealiste del pittore Salvador Dali, ha offerto al cinematografo americano l'occasione di aggiornare con motivi tratti dall'attualità il vecchio repertorio comico, ed è così che la figura mondana dell'ammalato freudiano e del medico psicanalista rimpiazza in qualche film la macchietta indigena del dentista e del venditore ambulante di farmachi sulle strade che menano ai villaggi dell'Ovest. Di questi film uno dei più noti e curiosi è *Congresso a Vienna,* tratto da una commedia di Sherwood; storia di un medico che permette alla moglie, un'aristocratica della vecchia nobiltà viennese, di raggiungere i suoi amici e conoscenti a una riunione evocativa che questi hanno organizzato segretamente, nell'anniversario di non so quale data storica, perchè dal contatto con quel mondo pieno di tare ereditarie essa si liberi, freudianamente, del complesso aristocratico e monarchico che sonnecchia in fondo al suo essere. Ma l'incontro di Freud col cinema americano è stato molto più profondo e impegnativo di quel che ci è dato giudicare dai rari e incompleti saggi fin qui citati, e le sue conseguenze sono visibili, per chi sappia vederle, in certi filmetti che di freudiano non hanno nulla, neppure l'apparenza, ma dove sono pur tuttavia sensibili i riflessi nervosi di questa preoccupazione di nuovo genere che le scoperte dell'ottuagenario medico viennese hanno risvegliato in fondo all'animo dell'americano e che corrisponde all'istinto profondo del puritano. Il modello neoclassico e balneare, consacrato sulle spiagge della California, continua a correre per il mondo con successo, ma Hollywood non dorme sonni tranquilli dal giorno in cui tutta una nuova letteratura, composta dei più brillanti nomi del Parnaso americano, ha messo nell'orecchio dei suoi uomini la pulce freudiana della psicanalisi. Non basta il torrente incandescente dei *sounlights* a disperdere le ombre dei rimorsi, eternamente in agguato, il cerone si spacca e di tra le crepe della maschera piallata e levigata come una palla da biliardo vien fuori la smorfia delle repressioni ereditarie. Nascono allora questi piccoli film pieni di personaggi truccati come caricature di Daumier, che *Il Pellegrino* ci mostra riuniti,

all'ora del sermone, nella chiesetta metodista del villaggio, con Charlot che svolazza tra le panche recando la cassetta della questua, personaggi che traducono la violenta ribellione dell'uomo moderno contro l'oppressione della società e il suo conformismo. Freud riattizza il fuoco dell'immaginazione covante sotto le ceneri delle chiome al platino; il fuoco esplode nella fiamma biforcuta del *sex-appeal* e lembi di questo incendio fanno da cornice all'evocazione funeraria di queste belle d'altri tempi, di cui Mae West ci offre l'immagine volgare e Irene Dunne quella angelica. La lotta contro il conformismo da cui pareva che l'anima americana si fosse svincolata attraverso l'esaltazione di quelle che furono chiamate le virtù nazionali dell'America, l'ottimismo e lo spirito pratico, è stata e resta uno dei motivi eterni della commedia umana nei paesi di tradizione protestante, e il cinema nel suo desiderio di non creare nè crearsi dei grattacapi se ne serve come di una riserva di spunti comici e di pittoresche macchiette per filmetti a successo, sul tipo di *Adorabile nemica,* ma il dramma monta e quando scoppia produce dei film come *Pioggia,* cavato da una lunga novella di Maugham e passato naturalmente tra la disattenzione delle platee, che sembra un grido di vendetta contro la generale mediocrità; dove per la prima volta anche la Crawford, mediocre attrice, riesce a galvanizzare di una reale sostanza d'arte il ruolo generico della ragazza da marciapiede a cui l'hanno condannata i registi. *Pioggia,* che racconta l'incontro di un pastore protestante e di una prostituta e il tragico duello tra l'imperativo missionario e l'attrazione carnale, in una notte di pioggia tropicale che avvolge il film di una nube bollente di zolfo, lascia fortemente sentire dove porterebbe la barca del cinema con un timoniere come Freud: lì, avvolto di brume ancestrali, è il porto di Salem e lo sgabuzzino di doganiere dove Hawthorne accoglie i fantasmi del passato puritano.

* * *

I pochi tentativi, diciamo così diretti, di acclimatazione delle teorie freudiane nel cinematografo restano legati alla storia del cinema tedesco, ma è in America che Freud può avere il suo avvenire. Nè la Spagna dove la psicanalisi è accettata come un surrogato della pornografia e serve di pezza di appoggio alla propaganda sovversiva in favore del libero amore, nè la cartesiana e cattolica Francia dove per la speciale conformazione mentale di quel paese, imbevuto di cultura classica, il problema agitato da Freud non può essere sentito altrimenti che sotto specie letteraria, nè la stessa Germania troppo astratta e assetata di metodo, e neppure gli slavi col loro violento e lirico senso della natura offrono al Dott. Freud un terreno così ricco di risorse come l'immenso retroterra americano, col suo sottosuolo psicologico ricco di inibizioni ereditarie, sul quale la camera oscura del cinema non osa spingere l'occhio. E io credo che di tutti gli intellettuali espulsi dalla Germania e rifugiati in America, da George Grosz che dirige a Nuova York un'accademia di disegno, a Einstein e all'ex Cancelliere Brühning passato dalla politica militante all'insegnamento universitario, l'unico che si troverebbe in famiglia, è Freud se, come si è letto in questi giorni nelle gazzette, egli dovesse sospingere verso l'America i suoi ottant'anni suonati, anzichè verso Parigi o Londra. Lì è il suo posto. Lì si compirebbe il suo destino, non di medico ma di padre spirituale e confessore privato, il giorno in cui il Nuovo Mondo vorrà pagarsi il lusso di un Bossuet per i suoi re dell'industria.

ALFREDO MEZIO

(da *Cinema*)

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore Responsabile*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633